# القصة في الأدب الإنجليزي

## من "بيوولف" حتى "فينيجانز ويك"


تأليف

الدكتور طه محمود طه

مدرس الأدب الانجليزي الحديث ( القصة )

كلية الآداب ـ جامعة عين شمس





الناشر

الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة

١٣٨٥ هـ ـ ١٩٦٦ م

# القصة في الأدب الإنجليزي

## من "بيوولف" حتى "فينيجانز ويك"

تأليف

الدكتور طه محمود طه

مدرس الأدب الانجليزى الحديث ( القصة )

كلية الآداب ــ جامعة عين شمس

# فهرس الكتاب

| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| **الفصل الرابع : الثمرة** .. .. .. .. .. .. .. | ٧٥ ـ ١٢٤ |
| **العصر الفكتورى** | |
| ١ ـ روح العصر .. .. .. .. .. .. .. .. | ٧٧ |
| ٢ ـ تشارلز ديكنز .. .. .. .. .. .. .. | ٨٨ |
| ٣ ـ وليم ماكبيس ثاكرى .. .. .. .. .. .. | ٩٤ |
| ٤ ـ الأخوات برونتى .. .. .. .. .. .. .. | ١٠٠ |
| ٥ ـ جورج اليوت .. .. .. .. .. .. .. | ١٠٥ |
| ٦ ـ أنتونى ترولوب .. .. .. .. .. .. .. | ١٠٩ |
| ٧ ـ تشارلز ريد .. .. .. .. .. .. .. .. | ١١٠ |
| ٨ ـ صاموبل بتلر .. .. .. .. .. .. .. | ١١١ |
| ٩ ـ توماس هاردى .. .. .. .. .. .. .. | ١١٩ |
| **الفصل الخامس : عصر التجارب** .. .. .. .. .. | ١٢٥ ـ ٢١٩ |
| **القصة فى القرن العشرين** | |
| ١ ـ روح العصر .. .. .. .. .. .. .. .. | ١٢٧ |
| ٢ ـ العلم الحديث والقصة .. .. .. .. .. .. | ١٤٢ |
| ٣ ـ علم النفس والقصة .. .. .. .. .. .. | ١٥٤ |
| ٤ ـ مشكلة التوصيل واغتراب الفنان .. .. .. .. | ١٦٢ |
| ٥ ـ الواقعية والطبيعية فى القصة .. .. .. .. | ١٦٩ |
| ٦ ـ الرمزية فى القصة .. .. .. .. .. .. | ١٧٦ |
| ٧ ـ التكنيك السينمائى فى القصة الحديثة .. .. .. | ١٩٧ |
| ٨ ـ موسقة القصة .. .. .. .. .. .. .. | ٢٠٩ |
| **كلمة ختامية** .. .. .. .. .. .. .. .. | ٢١٧ |
| **المراجع** .. .. .. .. .. .. .. .. .. | ٢٢٠ |

# مقـــدمة

يعرض هذا الكتاب على القارىء العربى قصة القصة فى الأدب الانجليزى من « بيوولف » حتى « فينيجانز ويك » ، أى منذ بدايتها حتى منتصف القرن العشرين تقريبا • وقد قمت بعرض سريع فى نصـــفه الأول ــ الفصـــول الأربعة الأولى ــ لخلفية القصة وتربتها وبذورها وجذورها • وكانت هذه الفصول الاولى بمثابة تقديم مطول للقصة فى القرن العشرين •

وقد آثرت أن أعطى نماذج من القصة فى الأدب الانجليزى فى هذه الفصول الاربعة ولهذا قمت بعرض زمنى مسلسل لأعلام القصة فى كل قرن مع العناية بالمؤثرات الحضارية المختلفة لكل فترة على حدة • وكنت فى هذه الفصـــول أقـــوم أحيـــانا بتلخيص الحبكة القصصية لروائع كل عصر حتى أضع القـــارىء فى الصورة العامة وأجعله يستجيب للعرض السريع • ولكننى تجنبت هذه الطريقة فى معالجة القصة الحديثة فى الفصـــل الخامس ، وأفســـحت المجـــال للاتجـــاهات الفنية والفكرية المختلفة لمادة القصة وشكلها بدلا من التعرض لكل قصصى على حدة بالتعليق والنقد • ومن هذا يختلف أسلوب المعالجة فى النصف الاول من الكتاب عنه فى النصف الثانى فالقصة الحديثة أكثر تعقيدا من أن يلم بهـــا كتاب عن القصة فى الادب الانجليزى بوجه عام • وســـوف أتعرض لاعلام القصة فى الادب الانجليزى الحديث فى كتاب آخر يصدر قريبا باذن الله •

ويقابلنا التجديد بكل مظاهره فى القصة الحديثة فى الفصل الاخير • وقد حاولت فى عرضى للتيارات المختلفة أن أبين أثر العلم الحـــديث وعلم النفس والتكنيك السينمائى والموسيقى فى القصة الحديثة كما تعرضت للمدارس الادبية المختلفة : الواقعية والطبيعية والرمزية من حيث نشوؤها وآثارها •

ولا يقتصر التجـــديد فى القصة الحـــديثة على التجديد فى الموضوعات التى تعـــالجها بل يتعداه الى التجديد والتجريب فى الاسلوب ــ أسلوب الكتابة : Style وأسلوب المعالجة الفنية : Technique. وقد خلصنا بنتيجة هامة وهى ان القصة الحديثة تتميز عن قصص الماضى بظاهرة « التفتيت » : Atomization هذه الظاهرة التى حاولنا أن نجد جذورها فى التاريخ الحضارى للقرن العشرين ، وأن نرجعهـــا الى النظريات الحـــديثة فى علم الفيزياء وعلم النفس التحليلى ، الفرويدى واليونجى Freudian and Jungian. وخلصنا من ظاهرة التفتيت أو ما يطلق عليه أحيانا تعبير «البعثرة المنهجية» Systematic Disorganization فى تنسيق المادة القصصية وفى رسم الشخوص وفى السرد وفى مفردات الأسلوب ذاته • وكان من أثر التفتيت أن أصبحت الوحدة فى القصة هى الكلمة فى الاسلوب، والحـــالة النفسية فى رسم الشخوص ، والموقف فى الحبكة ــ أو مجموعة العوالم الصغيرة التى يتكون منها عالم القصة الكبير •

وكان من أثر التفتيت رسم الشـــخوص بطريقـــة مبتـــكرة ، وبأسلوب مبتكر شـــاعرى تعمل فيه المفردات على الاثارة والايحاء والاشارة كمـــا فى الشعر ، وتوحى بأبعاد عديدة للتجربة الذاتية وطبقات مختلفة من المعانى • ولم أكتب عن القصة الحـــديثة ككائن شاذ يعيش فى فراغ دون جذور أو فى معزل عما حوله ، وحاولت أن أبين البواعث النفســـية والاجتماعية والفلسفية والعلمية التى

ساعدت على تفتيت القصة شكلا وموضوعا وعلى صب مادتها فى هذا القالب المبتكر الجديد ٠

وفى عرضى لبعض الاعمـــال الادبية التى جاء ذكرها فى هذا الكتاب لم أحاول أن أرجح كفة النقد بمعناه الذاتى الضيق ، ولكننى حاولت أن أكون موضوعيا بقدر الامكان ٠ فكنت فى قراءاتى ألاحظ الحقائق والظواهر وأسجلها دون تحيز حتى تكون بين يدى القارىء ليحكم بنفسه ولنفسه ٠ ولم يتعد جهـــدى أكثر من العرض الامين المخلص للعمل الادبى من نواحيه المختلفة التى استطعت أن أدرجها تحت العناوين الفرعية للفصل الخامس ٠

ان أهم الاجزاء فى هذا الكتاب ـ فى تقديرى ـ هى التى تعالج «الارضية» الحضارية لكل عصر من العصور ٠ وما أن نصل الى القرن العشرين حتى تتشـــابك المؤثرات المختلفة وتتعقد وتفرض الحياة المعاصرة ظروفها وفلسفاتها على القصصى ٠ ولهذا لم أغفل أثر العلم، قديما كان أو حديثـــا ، بكل ما يندرج تحته من فروع مختلفة نظرا لأهميته ٠

لقد تعددت فروع المعرفة والعلم بطريقة يصعب على أى فرد تتبعها واستيعابها استيعابا تاما ٠ وعندما نتحدث عن العلم والادب فى دراستنا للقصة فنحن لا نقصد بالعلم التعمق فى نظرية النسبية لأينشتين أو دراسة الرياضة البحتة والهندسة والميكانيكا والفيزياء الذرية ٠ ولكننا نعنى بكلمة « العلم » الالمـــام بالنظريات الحديثة بشكل مبسط والاتجـــاه الى الناحية العلمية وتطبيق المنطق العلمى والمثابرة فى البحث والتحلى بروح العلم والعـــالم ٠ ولا نعنى بكلمة « الادب » الالمام بشـــتى فروع الادب والحضارة والتراث الانسانى بشكل دقيق وانما نعنى التعرف على الحضارة الانسانية ككل حتى نتمكن من تحديد موقفنا منها وادراك أثرها فى حاضرنا ٠ فالماضى

ضرورى لتعرف الحاضر واستكشاف المستقبل • وهذه النظرة الشاملة تجعل من الممكن وضع العمل الادبى فى اطار اشارة عريض متسع تظهر فيه العلاقة بين العمل الادبى وما يحتويه من تضمينات تتعدى حدوده الضيقة ، وبهذا يصبح ميكروكوزما أو عالما صغيرا يشير الى الماكروكوزم أو الكون الكبير •

والتزاوج بين العلم والأدب لا يعنى دراسة كل فرع من فروع العلم أو الادب بعمق شديد والتوفيق بينهما وانما يتم ذلك بوجه عام • ويبدو أن ما لدى الناقد أو المثقف من أبناء القرن العشرين فى الوقت الحاضر من ثقافة عامة ليس فى العادة الا قشورا من الثقافة العامة يرجع تاريخها الى القرن التاسع عشر أو أوائل القرن العشرين • وكثيرا ما يتخيل البعض أن أقوال داروين فى التاريخ الطبيعى وكارل ماركس فى الاقتصاد وفرويد فى علم النفس هى فصل الخطاب فى العلم والاقتصاد والتحليل النفسى • وفى الادب ما زال البعض يعتقد ان المسرحية ما تزال ـ أو يجب أن تظل ـ تابعة للقواعد الارسطية من حيث الحبكة والتسلسل فى الاحداث وان الشخوص فى القصة تبسط نفسها على نسق واحد وان الشعر هو الكلام الموزون المقفى •

والمعروف انه فى أى حرفة من الحرف أو ميدان من الميادين يتوقف الصقل النهائى على مجموعة الادوات أو على «عدة» الناقد أو الاديب أو العالم • وكلما زادت الدقة فى هذه الادوات زادت امكانيات الصقل والحصيلة العلمية أو الأدبية • واذا نظرنا الى هذه الوسائل الجديدة للايضاح على أنها وسائل معقدة فلا ريب أننا سنتخلف من جراء هذه البساطة والتبسيط عن مسايرة التقدم وعن الالمام بالخصوبة الفعلية لنظرية من النظريات علمية كانت أم أدبية •

ونحن نعيش فى عصر أحوج ما نكون فيه الى الالمام بالعلم والادب وخاصة عندما نجد كثيرين من المشتغلين بالادب يجهلون

أبسط النظريات العلمية وينظرون الى العـلم ذاته على انه فرع من فروع المعرفة يمكن الاستغناء عنه • ونجد أيضا أن العلمـــاء كثيرا ما ينظرون الى الأدب على أنه نوع من الترف الذهنى ومضيعة للوقت تنقصه الدقة والوضوح ويمكن تأويله على مستويات عديدة • وفى العصر الذى نعيش فيه يأتى الأدب فى مرتبة ثانوية ويكاد ينعدم بين طبقات النفعيين • والحقيقة ان الانسان محتاج الى غذاء روحى يعادل فى قوته ، وقد يزيد عن غذائه الجسدى •

وان كنا نريد من الاديب أن يلم بالعلم أو « يتعلم » ـ ان جاز هذا التعبير ـ ومن العالم أن يلم بالادب أو «يتأدب» ، فلا نقصد من هذا أنواع التحصيل النفعى المحض والتحقيق والجدال حول تفاصيل جزئية لا تفيد الا عددا قليـــلا من المتخصصين ، وانما نقصد الوعى الشامل والادراك لكل مايستجد بطريقة كلية • فبالرغم من الاختلاف بين الطب والادب ، وبين علم الاحصاء والشعر ، وبين الفيزياء الذرية والقصة ، نجد ان كثيرا ممن يفرغون لدراسة العلوم والآداب ينتهى بهم الأمر الى دراسة العلم والادب لما فى كليهما من تداخل أو لمابينهما من مجالات يمكن فيها الاستفادة من كليهما • ويجد القارىء فى هذه القائمة بعضا من هذه الكتب على سبيل المثال لا على سبيل الحصر :

1) **Rats, Lice and History** by Hans Zinsser, New York, 1963.
2) **Science and the Modern World** by A.N. Whitehead, New York, 1954.
3) **The Infirmities of Genius** by Dr. W.R. Bett, London, 1952. Medical Viewpoints Series.

ويعرض الكتاب الاخير رأى الطبيب فى الانتاج الادبى لخمسة عشر أديبـــا منهم كارليل وشيلى ووالت ويتمان وسوينبرن وادجار ألن بو وبودلير وبلزاك وكيتس وبايرون والكسندر بوب • ويبين

المؤلف ما للمرض والعلل الجسدية من آثار فى تكوين الفكر وفى خلق العبقرية ٠

ويبدو لى ان الناقد الذى يؤمن بأنه من الممكن الاستفادة بأية طريقة فى التفسير والشرح ، ويحاول بعد ذلك أن يصل الى تركيب يجمعه من كل وسائل الايضاح التى تقدمها العلوم المختلفة له بالاضافة الى القدرة على التخلص من الأفكار الجامدة ، سيكون فى استطاعته أن ينظر الى العمل الادبى ومشكلة النقد من زوايا جديدة٠ فكل فرع من فروع المعرفة يستنير به العقل الانسانى يلقى ضوءا على العمل الادبى ذاته ٠ والتقدم العلمى الذى نراه فى القرن العشرين ، بآثاره النفسية وتضميناته ، من أهم هذه الاضواء الكاشفة ٠

ويمكن تعريف العمل الأدبى على أنه عملية قهر وكشف للطبيعة والحياة من حولنا بما فيها الانسان ٠ وكلما زادت أدوات القهر كلما زادت عملية الكشف ذاتها ، وكلما زادت قدرات الانسان ، كلما زادت الطاقات التى يستطيع أن يفجرها من ذاته ومن الطبيعة من حوله ٠


**طه محمود طه**
**جامعة عين شمس**
**كلية الآداب**
**١٩٦٥**

# الفصل الأول

## التربة والجذور

### ١ ـ ما قبل القرن الرابع عشر :

القصة رواية نثرية خيالية ، وكلمة « القصة » لا تستعمل بدقة فى اللغة الانجليزية وهى انما تعبر عن أنواع كثيرة من الانتاج الأدبى ، وكثيرا ما يتسع التعريف ليشمل قصصا منظومة وأنواعا جديدة من النثر الخيالى القصصى • وقد استعملت الكلمة بادىء ذى بدء بمعناها الشائع الآن فى القرن الثامن عشر الميلادى وسرعان ما حلت محل كلمة « الرواية » أو ما يعرف بالرومانس •

وجدير بالذكر أن الفرق بين الكلمتين لم يحدد تحديدا دقيقا ، فبينما نجد أن « الرواية » قد تطلق على أعمال أدبية قصصية ، شعرية كانت أم نثرية ، نجد أن « القصة » لا بد أن تكتب نثرا بالرغم من اختلاف الأسلوب النثرى المستعمل وهو يتأرجح ما بين الأسلوب الواقعى البسيط والأسلوب الشاعرى المعقد • أما من ناحية الشكل أو الصورة فلم يتحدد بعد مفهوم القصة من ناحية طولها تحديدا دقيقا ، وأيا ما كان الأمر فانه يمكننا أن نرتب أنواعها المختلفة ترتيبا تنازليا من حيث طولها على النحو التالى : أولا : القصة Novel ثانيا : القصة الموجزة : Novelette أو Short Novel وهى أقصر من القصة القصيرة • ثالثا : القصة القصيرة Short Story وهى أقصر

من القصة الموجزة وأطول من الأقصوصة ولا تحلل الشخوص تحليلا دقيقا وانما تعالج شخصية أو حادثة واحدة • رابعا : الأقصوصة وهي أقصر أنواع القصص تحتمل التحليل الدقيق للشخوص أو الحوادث وانما تعطي رسما « كروكيا » لشخصية أو حادثة ما وتكتب بأسلوب سهل • ويطلق على هـــذا النوع أحيانا كلمة رســـوم الشخوص Characteries

وقد كان كتاب القصة الأوائل يعتبرون القصة سردا واقعيا للأحداث سواء أكانت هذه الأحداث حقيقية أم مختلقة ، وينظرون الى الرواية على أنهـا نتاج أرستقراطي يوحي بالهـرب من الواقع والعيش في عالم القيم والمثل العليا والشهامة والفروسية والحب •

فالقصة في القرن الثامن عشر مثـلا كانت ثورة على قواعـد وأصول الرواية من حيث الموضوع والشكل وكانت تكتب للطبقـة الوسطى لتعبر عن أمزجتهـا وخلقها وآمالهـا وآلامها ونظرتها الى الحياة والحقيقة • والقصة الحديثة مدينة بالكثير لمـا سبقها من فروع الأدب المختلفة ، شعرية كانت أم نثرية ، وخاصة التراث الاغريقي والروماني • وان كان الشعر قد سبق القصة في الظهور غير أن الشعر والنثر القصصي يشتركان في شيء واحد وهـو « الحكاية » أو « الحدوتة » • فالأوديسة ملحمة اغريقية شهيرة ومع ذلك نجد الكاتب الايرلندي جيمس جويس في القـرن العشرين يسـتعمل حوادثها وحلقاتها كهيكل ضخم يبني عليه أحداث قصته المشـهورة

«عوليس» وهى تعالج ثلاث شخصيات علاجا مستفيضا خلال ثمانى عشرة ساعة فى مدينة دبلن • وللآن لم يستقر النقاد على رأى بشأن اطلاق كلمة « قصة » عليها •

ويطلق القصصى فيلدنج فى القرن الثامن عشر على قصته « جوزيف اندروز » التعريف الغريب التالى : « ملحمة هزلية منثورة » A Comic Epic in Prose .

ولا توصف الملحمة بأنها هزلية ولا منثورة ولكنه تحايل من الكاتب لكى يضرب عصفورين بحجر واحد : التخلص من نفوذ القدامى مع التظاهر باتباعهم ، ومحاولة خلق تعريف جديد للقصة• وقد حافظ فيلدنج الى حد ما على وجه الشبه بين تركيب القصة والملحمة من ناحية الشخصيات والحوادث ولكن المحاكاة كانت ضعيفة •

وجذور القصة بوجه عام تمتد الى آلاف السنين ، وقصة القصة ليس لها بداية أو نهاية • فنحن نجد القصص فى أدب قدماء المصريين وفى « البانشاتنترا » وهى مجموعة من الأقاصيص الهندية على ألسنة الحيوان على غرار كليلة ودمنة ترجع الى القرن الرابع الميلادى أو ما قبله وفى الأدب الاغريقى فى حكايات ايسوب فى القرن الخامس قبل الميلاد وفى مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة•

والقصة فى الأدب الانجليزى غنية غنى اللغة نفسها وفى الوقت نفسه أداة طيعة وتعبير مرن ، تطورت بمرور الزمن ، ففى الوقت الذى تضع لنفسها الأسس والقواعد والقوانين نجدها تخرقها وتحيد عنها اذا دعت الضرورة ، تستعير من هنا ومن هناك وتستوعب كل فكرة جديدة سواء كانت علميـة أم فلسفية ، وقلما تنبـذ شيئا مما تحمل على أغصانها وانما تمتـد فروعها وتزهر على يد كل فنـان يشـذبها ويسـقيها ويرعاها • ويمكننا القول بأنها أخـذت تتسلل وئيدة لتحتل المـكانة الأولى التى كانت تحتلهـا المسرحية فى عصر النهضة والشعر منذ القدم • والقول بأن ريتشاردسون ( ١٦٨٩ — ١٧٦١ ) هو أبو القصة الانجليزية لا تنقصه الدعامة القوية ، فقد كان حقا أول من استطاع أن يجمع بين التحليل النفسى ودقة رسم الشخوص لأن الانسان كان يستمتع بخلق القصص وروايتها قرونا قبل ريتشاردسون وكان ينصت بشـغف لقصـص المغـامرات وكان تذوقه للواقعية عند قدماء المصريين ( الثورة الفنية فى عهد اخناتون ) كتذوقه للواقعية فى عصرنا هذا •

وقبل غزو النورمانديين لانجلترا فى عام ١٠٦٦ م بقيادة وليم الفاتح كان الانجليز والساكسون يجتمعون حول النار ليمضوا الليل الطـويل فى الاسـتماع لقصص المخاطرات لبيـوولف وكينولف • وكانت هذه القصص ملاحم شعرية يتغنى بها الأدباء وتشبه الى حد كبير المسلسلات الاذاعية الحديثة من حيث الاطناب والمبالغة لتسيطر

على آذان السامعين أكثر من سيطرتها على أعينهم وكان كاتبها ، وهو مجهول ، يستعمل التكرار والسجع والجناس والكنايات والمبالغة فى الوصف •

وللقصة قواعد يجب مراعاتها ، فلكى تكون « قصة » بمعنى الكلمة يجب أن تكتب لتقرأ فى صمت ، وفى هذا الصمت يتم التقاء الكاتب والقارىء ويندمجان ، فالقصة ، على عكس المسرحية ، لا تتطلب مشاهدين أو نظارة ولكنها تتطلب قراء واعين لتقاليدهم ومدركين لما يدور من حولهم من تغييرات اجتماعية أو ثقافية • ويرجع تأخر ظهور القصة الى سببين : الأول انه لم يكن فى انجلترا مثل هذا المجتمع الواعى فى العصور الوسطى • والسبب الآخر هو سيطرة المسرح والشعر وشيوعهما وحب الجمهور لهما فى العصر الاليزابيثى • ولم تظهر القصة كما نعرفها فى الأدب الانجليزى الا بعد أن أخذت المسرحية فى الذبول وفقدت المقام الأول الذى كانت تحتله فى الأدب الانجليزى•وليس لدينا فى الأدب الانجليزى الى ماقبل نهاية القرن السادس عشر ما يمكن أن نطلق عليه « النثر القصصى » أو « القصة » بتعريفها الحالى ولكن جمهورا غفيرا من قراء القصة كان قد بدأ فعلا فى الظهور وتبع ذلك صحوة فنية وأدى هذا الى ظهور الكاتب القصصى والقصة ليعبرا عما يشعر به هذا الجمهور • وظهر مثل هذا النوع من الجمهور قبل ذلك بقرون فى أثينا وروما حين كان الشعب يستمع بشغف لحكايات الحب والمغامرات. وكل أنواع النثر القصصى التى نجدها فى الأدب الانجليزى والأدب

الفرنسي ـ الرواية الرعوية أو الريفية ( الباستورال رومانس ) وأدب الشطار والصعاليك ( البيكاريسك ) والقصة العلمية والخيالية ـ لها جذورها في الآداب الأخرى في أعمال اخيليس تاتيوس وهيليودورس ولونجس • وقد بقيت بعض قصص هؤلاء الأدباء وكان من الممكن أن يكون العدد أكبر من هذا ، ولكن بعضها فقد• وبطريقة غريبة معقدة شقت هذه القصص طريقها الى شمال أوربا بوساطة التجار والقساوسة والفرسان أيام الحروب الصليبية • وكان أبسط هذه الأنواع هو الذي يدور حول فشل حب البطلة والبطل لمولدهما تحت نجمين مختلفين • وقد وصل هذا النوع الى انجلترا ونما وترعرع خاصة بعد دراسة كتب أرسطو في المسرحية وقواعد كتابتها وتفرع الى سلسلة من المغامرات والمواقف والحوادث المصطنعة التي تحل عقدتها عن طريق التعرف على الأشخاص بوساطة الشامات والعلامات الجسدية المميزة • ويمكن القول بأن جذور القصة الانجليزية يحتمل العثور عليها بين حطام الحضارة القديمة في اليونان وايطاليا وبيزنطة حيث ظهرت قصة الكأس المقدس ومادار حولها من حكايات عن الملك آرثر وفرسان المائدة المستديرة• وهكذا نرى في أدب العصر الاليزابيثي وفي القصص الشعبي شخصيات وأفكار وحوادث من العصر البيزنطي • ولم يفقد الناس اهتمامهم بالسحر والشعوذة والمغامرات والفروسية حتى بعد انتهاء تلك العصور ، بل ظلت تلك الأفكار تحظى بمكانة عالية في النثر القصصي •

وقد ساعد الغزو النورماندى لانجلترا على انتشـــار التراث الكلاسيكى ، كما ساعد احتكاك الصليبين بالشرق على تغذية الخيال الانجليزى كما نراه فى قصة فلوريس وبلانش فلاور Flores and Blancheflour التى تقدم لنا لونا شرقيا.وقد تحسنت حالة الشعب فى أثناء الاستقرار النسبى الذى تلا الغزو النورماندى وعاش كثير من الكتاب الفرنسيين طوال قرنين من الزمان فى بلاط ملوك انجلترا وكان معظمهم من المؤرخين الذين أحيوا الاهتمام مرة أخرى بتاريخ حرب طروادة كما انكب الرهبان فى صومعاتهم على نســـخ روائع الأدب الاغريقى والرومانى.وكان من أشهر هؤلاء الكتاب «بنوادى ســانت مور » الذى عاش فى بلاط هنرى الثالث وترجم داريس ( ويقول عنه هومر انه كان قسيسا عاش فى أثنـاء تدمير طروادة ) الى رواية شعرية من ٣٠٫٠٠٠ بيت . وفى ترجمته أضاف حواشى كثيرة الى القصة الأصلية فى النص اللاتينى القصير وانقلب أبطـال طروادة الى فرسان عصور وسطى وأصبحت البطلات سيدات بلاط. ويحكى بنوا ، وربما لأول مرة ، قصـــة ترويلس وكريسدة التى أوحت لتشوسر بنفس الموضوع .

والرواية فى العصور الوسطى فى انجلترا تعتمد على أصـل لاتينى أو فرنسى.وقد ازدهر هذا النوع من الأدب فى انجلترا فيما بين عام ١٢٠٠ م و ١٣٠٠ م وأصـــبح يكون جزءا هاما من الأدب

الانجليزى • ومن أهم خصائص الرواية عدم مطابقتها للواقع سواء في رسم الشخوص أو في سرد الحوادث ولهـــذا تتميز بالملامح التالية أولا : مبالغة في وصف رذائل الطبيعة البشرية أو محـاولة لوصف الفضائل بصورة مثالية • ثانيا : ميل شديد لوصف كل ما هو غريب وبعيد ورائع ومستحيل • ثالثا : أهمية التفانى الشـديد في حب سيدة جميلة وعبادتها بطريقة عاطفية مبالغ فيها ، ومصـدر هذه الفكرة هو تقديس العذراء مريم • رابعا : وجود هدف يسعى اليه البطل كالعثور على الكأس المقدس مثلا • خامسا : وجود عنصر دينى هام أو الاغـراق في الخيـال وخوارق الطبيعة أو كليهما • سادســا : تحليل الشخصيات بطريقة مثالية نموذجيـــة رمزية • سابعا : التحلل الى حد ما من قيود تسلسل الحوادث تسلسلا عضويا منطقيا زمنيا •

## ٢ ـ القرن الرابع عشر :

وفي القرن الرابع عشر اكتفى الشعب بالروايات المنظومة مثل روبن هود وماريان ومغامرات بيفيز أوف هامتون وكانت تصـــور معارك العمالقة وورع العصور الوسطى التى كانت عصـورا يسـهل فيها الخلط بين ما هو طبيعى حقيقى وما هو أسطورى خارق للطبيعة، وبين العلم والسحر • وكان المنشدون يطوفون البلاد من مكان لآخر يروون هذه الأساطير الشعرية التى لا نهـــاية لها ، ولكنها كانت

قصصا ، كما يقول سير فيليب سدنى ، « تنسى الاطفال لعبهم وتلهى الكبار عن مدفئتهم » •

وبمرور الزمن فترت حماســة الناس لهذه الأسـاطير التى تتصــارع فيها العمالقة وتظهر فيهـا الوحوش العطشى الى الدماء وأصبحت هذه القصص تروى للأطفال وأخـذ المنشـدون يتغنون بقصص الحب بين الفرسان • وحتى بعد ظهور الطبـاعة فى عام ١٤٤٠ م لم يكن المتعلمون الذين يستطيعون القراءة سـوى طبقة المهنيين والطبقة الراقية من سيدات ورجال • ولكن عامة الشعب ، بالرغم من جهلهم بالقراءة والكتـابة ، كان لديهم قدر كبـير من المعلومات • ففى القرى كان الناس يعرفون سيرة القديسين وقصص الاغريق والرومان ولديهم قدر كبير من المعلومات عن الميثولوجيـا الاغريقية ، ومن كان منهم يعرف اسم الاسكندر لم يفته حتى معرفة اسم حصانه •

ولكن بالرغم من كل هذه القصص وسرد الأساطير والحكايات لم يظهر أى شيء يمكننا أن نطلق عليـه كلمة « قصـة » أو النثر القصصى ، وربما لو كتب تشوسر رواية ترويلس وكريسـدة نثرا للقبناه أبو القصة الحديثة بدلا من ريتشاردسون مثلا ، لأن تشوسر فى هذه الرواية المنظومة يسرد لنا قصة بأسلوب طبيعىوبرقة ومرح وتحليل نفسى قل أن يوجد مثله فى عصره ذاك • فتحليلهلشخصية كريسدة وتفهمه لها وما تعرضت له من اغراء فى المعسكر الاغريقى

ورغبتها الصادقة وفشلها في أن تكون مخلصة لحبيبها الغائب تظهر لنا عبقرية لا نجدها في الأدب الانجليزى قبـــل أن يطلع علينـــا ريتشاردسون ببطلته كلاريسا • ولكن النثر ، الذى يعتبر الوسيلة الوحيدة فى كتابة القصة ، تطور ببطء شـــديد ولم يتحقق الأمل الكامن فى رائعة تشوسر الفنية الا بعد مضى ثلاثة قرون •

وتعتبر سنة ١٣٧٧ تاريخا مشـــهودا فى تطور النثر القصصى فى انجلترا بظهور « رحلات سير جون ماندفيل » وهى مترجمة عن الفرنسية•وقد أعجب الشعب فى بادىء الأمر بهذه الرواية لمغامرات هذا الفارس الانجليزى ورحلاته الى فلسطين والصين واعتبرهاسردا واقعيا حقيقيا ولو ان فيها شيئا من الغرابة لفارس غربى بين شـــعوب شرقية • وما كان على الشعب الا أن يتقبلها فقد كان يؤمن كما قلنا، بكل شيء دون تمييز أو تدقيق • وكانت الرواية كلها مختلقة ولا تمت للحقيقة بصلة على خـــلاف ما سيفعله ديفو بعد ذلك بثـــلاثة قرون •

**٣ ـ القرن الخامس عشر :**

وفى القرن الخامس عشر ساعد ظهور الطباعة على انتشـــار تذوق النثر القصصى وســـهولة تداوله • ومن الغريب أن يرسى شخص مثل « كاكستون » أسس النثر الانجليزى البسيط ويضفى على اللغة سهولة ووضوحا فى التعبير وبهذا يعطى للقصة أهم عامل من عوامل انتشارها الا وهو جمهور القراء • وقد أعجب كاكستون،

بعد أن عاش لسنوات عدة فى فرنسا ، بالأسلوب الفرنسى وسهولته وجماله وحاول أن ينقل هذه الخصائص الى الانجليزية بترجمة « عودة تاريخ طروادة » عام ١٤٧٤ وكان اختياره للموضوع مهما. ولما كان من رجال الاعمال فقد كان من الطبيعى أن يفضل النثرعلى الشعر فى ترجمته وفوق هذا كان يشعر ويحس بما يشعر ويحس به عامة الشعب . وكانت مادة حروب طروادة فى أذهان النـــاس وتعتبر موضوعا محببا الى نفوسهم مما دعاه الى طبع رواياته فى مطبعته فى وستمنستر . وهكذا ظل أدب العصور الوسطى حيا فى أذهان جمهور القراء فيما بعد من الأجيال الجديدة.وبمرور الزمن ظهرت طبعات مختصرة وملخصة لهـذه الروايات ووجـــدت طريقها الى « زكيبة » البائع المتجول ونقلت الى القرى والمـدن فى انجلترا فى ذلك العصر .

وكان حب الجمهور للروايات هو الذى دعا « كاكستون » الى نشر ترجمة سير توماس مالورى لقصة موت الملك أثر وأصبح هذا العمل النثرى كنزا ضخما جمعت مادته من مصادر مختلفة لقدر عظيم من أدب الفروسية الرومانتيكى . وعاش سير توماس فى هذه الفترة العصيبة وجمع رواية موت الملك أثر فى الســجن بين عامى ١٤٦٩ م ، ١٤٧٠ م.وتلخص لنا القصة وجهة نظر مالورى ونظرته الى الماضى بحسرة وحزن سنجدهما فيما بعد فى قصص سير والتر سكوت . وكان للجو الرومانتيكى الذى خلقه مالورى فى هـــذه

الرواية أكبر الأثر فيمن أتوا من بعده من كتاب القصة • وقد قام كاكستون بطبع هذه الرواية وأصبح من السهل سرد القصة نثرا وتمكن النثر بواقعيته وسهولته من التغلب على محسنات الشعر وكان لهذا الصراع بين الشعر والنثر أثره فى تطور القصة فى الأدب الانجليزى •

ولم يكن للقصة أن تظهر الى حيز الوجود الا بعد أن ندرك الحاجة الماسة الى أسلوب نثرى طبيعى • فالرواية المنظومة مخلوق مروع والوزن شيء مفتعل يوحى باثارة مفتعلة للعاطفة ويعتبر الى جانب ذلك نوعا من التقيد لا تفرضه علينا طبيعة حياتنا اليومية • كما أن لغة الخيال تختلف اختلافا كبيرا عن لغة الحياة والواقع ، واللغة الشاعرية هى نتاج لحظات عابرة قصيرة فى حياة الانسان وليست غذاءه اليومى التى تعنى به القصة عناية فائقة •

وكان من أثر هذا التأخر فى تطور القصة عدم وجود فن واع لرواية القصة ، وأصبحت الجودة محض مصادفة وليست نتيجة لتخطيط منظم أو دراسة واعية • فأرسطو لم يضع قواعد لكتابة القصة وانما وضع قواعد للمأساة وكذلك لم يشر الى أثرها الفنى • وعلى أحسن الفروض كانت القصة تعتبر ملحمة نثرية ( فيلدنج ) واذا كان هذا يعتبر من الناحية الفنية تأخرا فى ظهورها ، فقد كان ميزة لكتاب القصة ، لأن الكاتب القصصى أصبح فى حل من قيود القدامى بعكس كتاب المسرحية •

وهكذا تمكنت القصة ، وقد أصبحت حرة من قيودالمسرحية، من أن تتشكل وتتطور فى عصورها المختلفة وتعكس احتيـــاجات العصرالذى تكتب فيه من ناحية الشكل ومن ناحية المضمون • وعن طريق التجارب ، وأحيانا عن طريق المصادفة ، اهتدت القصـــة الى أحسن أداة للتعبير وأصبحت لها حساسية فائقة لاستقبال التقلبـات المختلفة سواء كانت اجتماعية أم سياسية أم علمية •

ومن أهم الأسباب التىأدت الى تطور النثر القصصى فىالعصر الاليزابيثى التراجم التى نشرت للروايات الكلاسيكية التى اكتشفت فى عصر النهضة لأنه ، كما أوردنا ، لولا هذه التجارب فى الأدب الكلاســيكى لما أمكن للقصـــة أن تظهر بشكلها الحالى فى الأدب الانجليزى • فلولا هـــذا التراث لبقيت عقلية العصـــور الوسطى بخرافاتها وعدم حرصها على التمييز مسلطة على القصة كما فى دون كيشوت • وحتى لو فرضنا أن الأدب الكلاسيكى يزخر بالمغامرات والحكايات الخيالية البعيدة الاحتمال فعلى أقل تقـــدير كان أبطال رواياته من دم ولحم حتى ولو كانوا آلهة •

ولم تحل ســـنة **١٥٩٧** م الا وكان معظم التراث الكلاسيكى مترجما الى الانجليزية وأصبحت هذه التراجم فيما بعد شائعةشيوع المؤلفات الانجليزية نفسها وبعضـــها كان له أثر قوى مماثل لأثر روائع العصر نفسه•وأشهر ماترجم فىالعصر الاليزابيثى كان التاريخ الأثيوبى Ethiopian History لهيليودورس ـ كلوتوفون وليوكيب

لأخيليس تاتيـــوس وهى من نوع Colotophon and Leucippe البيكاريسك من القرن الثالث الميلادى• ومن أشهر الروائيين القدامى لونجس مؤلف الرواية الرعوية دافنيس وكلو Daphnis and Chloe وقد عرفها الشعب عن طريق ترجمة فرنسية لاميو: Amyot وفيهـا وصف لاركيديا : Arcadia تلك الارض الخياليـــة للعشاق من الرعاة ، تجرى فيها الجداول وينبت فيها الزرع فى وديان خصبة ، ولا يبلغ الانسان فيها الشيخوخة ، والغرض الأساسى فى الحياة فى هذا الفردوس الأرضى هو التمتع بالطبيعة والحب والجمال •

وهكذا ترجع بنا جذور النثرالقصصى الى ثلاثة فروع : فمن هيليودورس نبتت قصص المغامرات والمخـاطرات والتى نراها على أحسن وجه فيما بعد فى قصص فيلدنج وسير ولتر سكوت • ومن اكيليس تاتيوس وبترونيس نبتت قصص المحتالين ( البيكاريسك ) ونراها فى قصص « سموليت » • ومن لونجس نبتت قصص الحب الرومانتيكى وعددها فى عصرنا لا يحصى •

وأسلوب هيليودورس أسلوب فحل ، أسلوب الكاتب الواثق من نفسه وتظهر حيويتـه الدافقة فى حبكة رواياته التى وان كانت معقدة أحيانا ، الا أنها ليست مربكة • أما لونجس فقد اســتعاض عن سرعة الحركة الخارجية فى رواياته بالاهتمام بالتحليل النفسى والقلب الانسانى وفى روايته دافنيس وكلو يحكى قصـــة طفلين وجدهما راع فى ظروف غامضـــة ، وتبناهما حتى كبرا وتحـابا

وتنتهى الرواية ككل الروايات الغرامية بالزواج ولكن بعد أن تعرف شخصية البطل والبطلة • وأسلوب لونجس يتميز بالسهولة حتى ليعد أسلوبا غير فنى ولكن حتم عليه ذلك بساطة الفكرة وطبيعة القصة نفسها وبساطة الحياة والعادات الريفية • وأعظم خدمة أسداها لونجس للقصة تكمن فى مقدرته على اظهار الطبيعة البشرية لا فى شخوص عظيمة فى صراعها مع الأقدار فى ملحمة شعرية ولكن فى بساطة النبل الفطرى كما يتمثل فى راع وراعية• ويظهر أثره فى العصر الاليزابيثى فى أعمال توماس لودج مثل روزاليند وهى رواية ريفية بنى عليها شكسبير مسرحية « كما يحلو لك » • ويعتبر ريتشاردسون فى القرن الثامن عشر وبروست فى القرن العشرين من أتباع لونجس حيث يضحيان بالحركة الخارجية فى سبيل ابراز الطبيعة البشرية والتحليل النفسى للشخوص •

وبالاضافة الى الجذور السابقة التى استمدت منها القصة غذاءها نرى أنها امتصت كذلك عصارة الأدب الايطالى والفرنسى والاسبانى ـ تلك الروائع التى أعطتها نضارة وجعلتها أصلب عودا وأقدر على النمو والتكيف • فالنثر القصصى الاليزابيثى يحمل دائما طابع الاقتباس من الآداب الأخرى•ونظرة واحدة الى مسرحيات شكسبير كافية لأن تعطينا هذه الفكرة •

### ٤ ـ القرن السادس عشر :

شاهد القرن السادس عشر فى انجلترا ثورة فى فن المعمار وزينت القصور بما نهب من الأديرة وتدفق الذهب والفضة الى خزائن الدولة وبدأت عظمة عصر النهضة فى الظهور وأخذت تهزأ بتقشف العصور الوسطى وتقواها • ولكن هذه القصور والضيعات ظهرت الى حيز الوجود على حساب الطبقة الفقيرة وأصبحت مصائب قوم عند قوم فوائد • وانتشرت البطالة والبؤس والفقر كما يظهر من كثرة التشريعات والقوانين • ومات كثير من أفراد الشعب تحت أسوار هذه القصور من شدة الجوع والذى جرء منهم على تحدى السلطات الحاكمة وبطشها أوغل فى الجريمة وتعرض لعقاب صارم بعدها • وشهدت الشوارع التى كانت تطوف بها المواكب الملكية وعربات الارستقراطيين أبشع أنواع الفقر والمرض ولحقت هذه الحالة ببعض النبلاء الذين اضطروا الى بيع ممتلكاتهم والنزوح الى المدينة •

وربما تعطى روايات ذلك العصر فكرة خاطئة عن حالة المجتمع، ففى استطاعتها أن تعطى للحياة جوا شاعريا جميلا ولكن المقالات والنشرات فى ذلك الوقت تعطى فكرة قاتمة عن آمال الطبقة الفقيرة الضائعة • وربما نستطيع من هنا أن نعلل سبب الانسجام أو التعاطف بين الأدب الانجليزى والأدب الاسبانى فى ذلك الوقت اذا قارنا حالة اسبانيا الاقتصادية بحالة انجلترا ، فقد أجهدت الحرب اسبانيا ( ثورة الهولنديين وهزيمة الأرمادى سنة ١٥٨٨ ) وانتشر

فيها الفساد وأصبح النبلاء فيها فقراء والفقراء تحولوا الى محتالين وأفاقين ومشردين •

والكتاب الذى يصور حالة اسبانيا فى ذلك الوقت تصويرا واقعيا هو لص تورميز Lazarillo de Tormes وهو لمؤلف مجهول ونشر عام ١٥٥٤ ظهرت له ترجمة انجليزية فى عام ١٥٧٦ •

وقد أعطى هذا الكتاب للأدب الانجليزى نوعا جديدا من القصة فى موضوعها وفى اسمها ألا وهو « البيكاريسك »• والكتاب ترجمة ذاتية لحياة محتال وكان ابنا غير شرعى لصاحب طاحون من محظيته عاش على ضفاف نهر تورميز بالقرب من سالامانكو • ويبدا البطل حياة النصب والخداع بالعمل كدليل لرجل أعمى وكان يسرق طعامه وماله • وبعد أن عمل مع عدد من الفقراء والأفاقين أصبح مناديا لبلدة « توليدو » بعد أن تزوج من عشيقة قسيس الكنيسة •

وقد هيأت له حياته العملية أن يصف وصفا ساخرا بعض الأنماط أو الطرز الاسبانية • وفى عالم يتغير هكذا لم يكن هناك سوى فلسفة واحدة للمحتال تتلخص فيما يلى : « ليس هناك أسوأ من هذه الحالة والطريقة الوحيدة للتخفيف من شرور الحياة وقسوتها هو أن يضحك الانسان على سخفها » •

وقد أوحى هذا الخليط الاسبانى العجيب من الخيال والمثالية والسخرية والفكاهة والعظات لتوماس ناش بكتابه « حياة جاك

ويلتون » فى عام ١٥٩٤ وهى حكاية بيكاريسك تحكى قصة جندى خبيث فى جيش الملك هنرى الثامن يتعيش من حضور بداهتهومن مقدرته على النصب والاحتيال على جزار بخيل وآخرين من سكان منزله ويجلد فى النهاية ويسافر جاك الى الفلاندرز وألمانيا وايطاليا ويستمتع بمغامرات كثيرة أهمها مشاهدته لارازموس وهو يكتب « فى مدح الحماقة » والى مارتن لوثر وهو يهاجم البابا •

ولم يكن معظم النثر الروائى الاليزابيثى بهذه الكيفية بل كان هناك نوع آخر يعالج المشاكل الاجتماعية ويوحى الينا بما ستكون عليه القصة الواقعية فيما بعد • فنجد توماس ديلونى يجوب القرى والمدن ينشد رواياته المنظومة ليعبر فيها عن آلام مواطنيه ويصف عالم العامل من الطبقات الوسطى • وأحسن هذه الحكايات هى « جاك أوف نيوبرى » ١٥٩٧ وهى تحكى قصة صبى فى مصنع نسيج يرقى حتى يتزوج أرملة صاحب المصنع التى لا تناسبه فى السن أو المكانة ولكنهيصبح تاجرأقمشة شهير يضم مصنعهخمسمائة عامل فقير « وكلهم يعملون لصالح الكومونولث » وتموت زوجته ويختار كزوجة له خادما كانت تعمل فى منزله ويتنازل بطريقة عاطفية عن المهر الذى يجب أن تقدمه اليه • وتستمر القصة لتحكى قصة نجاحه فى عمله وزيارة الملك هنرى الثامن وكاترين لمصنعه •

وكانت أغانى ديلونى وحكايته تختلف عن حكايات « ناش » عن المحتالين والشطار وانتهى عصر اليزابيث بموتها فى عام ١٦٠٣•

ويمكننا الآن أن نتساءل ، وقد سردنا قصة القصة حتى نهاية القرن السادس عشر ، عما أفادت القصة فى ثلاثة قرون من سرد الحكايات والروايات ؟ • قطعا لا شيء يمكننا أن نطلق عليه كلمة « القصة » كما نعرفها اليوم • ولكننا نسلم بوجود جميع مقومات القصة على شكل جنين أو برعم ـ الرومانتيكية ، الرعب والفزع ، قصص الحياة العامة ـ ولكن طريقة رسم الشخوص والحبكة لم يصلا الى حيز المعقول كما كان تركيب القصة غير متناسق ولا متجانس وكان هناك بعض اللمسات فى التحليل النفسى للشخوص ولكنها لم تتطور ولم تتعد كونها لمسات • وفى معظم النثر الروائى تجد خطوطا عريضة للشخوص وامكانيات كامنةوتلميحات وومضات ولكن لا أكثر من ذلك •

ولا يستطيع القارىء حتى الآن أن يجد نفسه مندفعا بطريقة حقيقية وتلقائية نحو العيش فى عالم خيالى حقيقى حتى يصبح جزءا لا يتجزأ منه ويتجاوب معه • ولكن البذور والجذور بدأت تظهر على وجه الأرض واستطاعت أن تقاوم التقلبات المختلفة وتكيف نفسها وأصبح لهذا النبت فرعان منفصلان ، فرع رومانتيكى وفرع واقعى • وأنبت الفرعالواقعى فروعا أخرى منها الطبيعية ، وقصص الخوف والغموض ، وظل النوع الرومانتيكى الشخصى النزعة

محبوبا لفترة من الزمن ولـكن سرعان ما تخلص من الشـــاعرية والهدف الخلقى والمثالية وأخيرا ذبل هذا الفرع ونبت محله فرع آخر يهتم بالحب والرأى القائل بأن كل قصة حب لابد أن يكون لها نهاية سعيدة يعيش بعدها البطل والبطلة « فى التبات والنبـــات ويخلفوا صبيانا وبنات » •

# الفصل الثانى

# النبت

**القرن السابع عشر :**

وفى أوائل القرن السابع عشر بدأ اهتمام الجمهور بالروايات يفتر ، وبدأ يحل محلها ما يعرف برسوم الشخوص Characteries وهى تقليد بارع لشـــخوص ثيوفراسـتوس Theophrastus تلميذ أرسطو وصديقه . ولم تتطلب هذه الدراسات التحليلية للشخوص قصة ولكنها كانت تشير الى الاهتمام بالعلم الحديث واهتمام الكاتب بالتغييرات فى الأنماط وفى الطبيعة البشرية . وكان هـذا الاهتمام نتيجة للأراء الفلسفية والعلمية الســائدة فى ذلك الوقت واهتمام الفلاسـفة والمفكرين بالاشــياء والمفردات لا بالكليات ، بالملموس لا بالمجرد . وكانت رسوم الشخوص أقرب للمقالة منها للقصـــة ولكنها تطورت فى النهاية لتكون جزءا هاما من دراسـة الشخوص كما نعرفها فى القصة .

وفى هذه الرسوم ظهرت أنماط كثيرة من قطاعات مختلفة من الشعب ، وأدت طريقة العرض للشخوص الى تقدم النثر الفنى فى القصة ، وأصبحت لغة الوصف أدق مما كانت عليه بكثير عندما بدأ الكاتب يركز فكره حول الأنماط المختلفة حتى أصبحت هذهالطرز

تحتل المكانة الأولى بدلا من الشخوص ، وأدى هـــذا الى اهمال الشخوص العادية ، وكان علم النفس فى ذلك الوقت لا زال مرتبطا بآراء العصور الوسطى فى الشخصية ، بتقسيم الناس الى أربع فئات حسب أمزجتهم « هوائى ، أرضى ، نارى ، مائى » أو الصفراوى ، الفاتر « البلغمى » ، دموى المزاج أو حاد الطبع ، مكتئب •

**سير توماس أوفربرى : ١٥٨١ ـ ١٦١٣ :**

ومن أشهر كتاب « الشخوص » سير توماس أوفربرى الذى نشر له فى عام ١٦١٤ « واحـــدة وعشرون صـــورة نثرية » Twenty-one Prose Portraits وأهمهـــا « بائعة اللبن » وســبقه جوزيف هول حينما نشر فى عام١٦٠٨شخصيات فاضلة وشخصيات رذيلة Characters of Virtues and Vices وتبعهمـــا صامويل بتلر وجـــون ايريل ( ١٦٠١ ـ ١٦٦٥ ) ، وقد أضفت رســوم الشـــخوص على النثر الانجليزى دقة فى التعبير ، ومهدت هـــذه الدراسات للشخوص لتحليلها فيما بعد تحليلا مستفيضا • وقد نشر من هذه الأعمال ما يزيد عن مائة وخمسين فى القرن السابع عشر، وهذا دليل على شيوعها •

وفى منتصف القرن السابع عشر تقريبـا ظهرت ثلاثة أنواع من القراء : القارىء الواعى المتعلم المتحمس للروايات الفرنسية ، والقارىء الذى يفضل قراءة «رسوم الشخوص» ، والقارىءالواقعى الذى يستمتع بالقصص الواقعيـــة التى تعالج حيـــاة الطبقة الفقيرة

والبيكاريسك أو أدب الشـــطار • وكان أثر الأدب الفرنسى عظيما عندما ظهـــرت « أميرة كليف » وهى رواية من تأليف مدام دى لافاييت (١) ، وكان لظهورها فى عام ١٦٧٨ أثره الكبير فى تطور الرواية • ويمكننا أن نعتبر « أميرة كليف » أول قصة ، لأنهـــا كانت ثورة على القديم من حيث بنائها واطارها ، فقد كانت قصيرة وموجزة وظهرت فيها وحدة الحبكة ولم يتخللها سرد خارج عن الموضوع وكانت بطلتها سـيدة متزوجة • وبالرغم من أن حوادث القصة تدور أيام الملك هنرى الثـــانى ( ١١٣٣ - ١١٨٩ ) الا أن العادات والتقاليد فيهـا كانت مستوحاة من عصر مؤلفتها • وموجز القصة يدلنا على الشوط الذى قطعته القصة حتى الآن وكيف أنهـا نبذت تقاليد الرواية ، فالقصة تدور حول مأساة القلب الانســـانى وتجد بطلتها ، وهى سيدة متزوجة ، نفسها تبادل السيد « نيمور » حبا بحب ، وتحاول أن تسيطر على عواطفها وتكبح جماح هـــذا الحب الوليد فى صدرها ولكنها لا تستطيع أن تتغلب عليه أو حتى أن تتجاهله ، واذا رضخت واستسلمت لهذا الحب فمعنـــاه ضياع شرفها ، وأخيرا تعترف لزوجها الذى يعبدها وترجـوه أن يطلقها ويبعدها عن البلاط ، ويوافق الزوج ولكن التضحية كانت أكثر مما يحتمل وكانت سببا فى وفاته بالحمى ولم يكن لديه لا الرغبة ولا القوة والعزيمة لمقاومة المرض • وبهذا تصبح الأميرة حرة ولكنها لا تستطيع أن تنعم بالحياة مع « نيمور » وتفارقه الى الأبد •

(١) اقتبسها « ناثانيل لى » للمسرح الانجليزى عام ١٦٨١ •

وفى هذه القصـــة يخيل الينا أن النثر القصصى قد ظهر الى حيز الوجود لانه فى نفس هذا العام ظهر كتاب « بانيان » سـعى الحـــاج The Pilgrim's Progress ويعـتبر أنمـــوذجا فى الأدب الانجليزى ودليلا واضـــحا على الفرق بين الروح الفرنسية فى الرواية والروح الانجليزية فى القصة فى القرن السابع عشر •

**جون بانيان : ١٦٢٨ ـ ١٦٨٨ :**

ويعتبر كتاب بانيان « سعى الحاج » الومضة الأولى فى النثر الانجليزى ، فبانيان ، شأنه فى ذلك شأن بليك (١٧٥٧ ـ ١٨٢٧) ، يعتبر فلتة ، ليس له مثيل من قبله ولا من بعده • فنحن لا نجد له مكانا فى أطار تطور القصة الطبيعى • ومع ذلك فهو انجليزى قح وكان أبوه يعمل سمكريا • وخدم بانيان فى أثناء الحرب الأهليـة وتزوج وأصبح مثل أبيه سمكريا • وبعد أن استهوته الحياة الدينية أصبح واعظا ، وفى عصر عودة الملكية فى انجلترا (١٦٦٠ـ١٧٠٠) اتهم بالقاء المواعظ دون ترخيص وزج به فى السجن لمدة اثنى عشر عاما • وقد قام بكتابة رائعته الخالدة «سعى الحاج» عندما حكم عليه بالسجن مرة أخرى لمدة ستة أشهر وتوفى عام ١٦٨٨ •

ولكى نقدر بانيان حق قدره يجب علينا أن ندرس حياته فى ضوء حوادث عصره الدينية ، ويجب أن نأخـذ فى الاعتبـــار انه بانتصار المذهب البروتستنتى أصبحت المسئولية ملقاة على عاتق الفرد وليس على عاتق رجال الكنيسة من ناحية الضمير ، ولم يعد طريق

الخلاص مقصورا على رجال الكنيسة بل أصبح يكمن فى الايمان الفردى العميق وفى العلاقة بين روح الانسان وخالقه ـ وكان من أثر هذا التفسير للمذهب البروتستنتى أن مر بانيان بتجربة روحية عميقة وشعر بثقل العبء الملقى على كاهل الفرد • وسيطرت فكرة الجحيم على عقله سيطرة تامة • ولم يكن هـذا بسبب انتشارها فى العصور الوسطى فحسب بل كان بسبب ايمان المتطهرين بأن فريقا من الناس فقط هم الذين يستطيعون النجاة من العذاب ولهذا كانت صورة الجحيم تملأ عقله ووجدانه منذ طفولته • و «سعى الحاج» تصور قصة المسيحى الذى يشعر بضرورة ترك بلدته المقضى عليها بالهلاك وخاصة بعد قراءة الانجيل ومثول المبشر له فى رؤيا يأمره فيها بالفرار • وتصور القصة الطريق المحفوف بالصعاب وقلة من سيصلون فى نهايته الى الفردوس • ويعتبر الكتاب الأول من نوعه الذى تتجسد فيه المعنويات حية ناطقة فى هيئة شخوص •

**مسز افر ابن : ١٦٤٠ ـ ١٦٨٩ :**

وفى هذا القرن تظهر أيضا النســاء الكاتبات وأشهرهن مسز افرا بن وقد بدأت حياتها الفنية بكتابة المسرحيات الهزلية ولكنها ، فى نثرها القصصى ، وقعت تحت تأثير منهج الفرنسيين فى محاولتهم للتقريب بين جو الرواية الرومانتيكى وبين الحوادث الواقعيــة فى القصة المعاصرة • وأول كتاب لها كان عنوانه « خطابات غرامية بين نبيل وأخته » فى عام ١٦٨٣ ولكن قصتها الموجزة «أورونوكو» التى

نشرت بعد وفاتها تعتبر حدثا هاما فى تاريخ القصة لانها تصر على أن حوادث القصة حقيقية وانها كانت شاهد عيان • وتختلف القصة عن باقى قصص العصر فى أن بطلهـا ملون ونهايتها فاجعـة وتقع حوادثها فى غيانا الهولندية فى ذلك الوقت ، والقصة أول قصة فى الأدب الانجليزى تعالج مشكلة اضطهاد العبيد •

والبطل أورونوكو أميركورمانتين وحفيد ووريث الملك المسن ويعتبر النموذج أو المثال الأصلى لفكرة جان جاك روسو للانسـان الفطرى النبيل ذى القلب المخلص الطيب • ويقع أورونوكو فى حب « أمويندا » ابنة رئيس القبيلة ولكن لسوء الطالع يبالغ أتبـاعه فى وصف جمالها للملك الذى يضمها عنوة لحريمه • ويعـلم الملك فيما بعد بأنها تقابل الأمير سرا ، ويغضب ويثور ويبيعها كجارية ، أما الأمير فيلحق بالجيش ويقع فى شباك مؤامرة • وبحيلة غادرة يجد نفسه على مركب للعبيد تنقله الى سورينام حيث سبقته «أمويندا» ويستطيع الحبيبان أن يكتسبا عطف تاجراسكتلندى اسمه «ترفرى» ويسمح لهما بالزواج ويعدهما بتحريرهما عند حضـور الحاكم البريطانى الذى يتأخر عن الحضور•ولا يصبر أورونوكو على ذلك ولاسيما أن زوجته كانت تنتظر مولودا وهو لا يريد لابنه أن يصبح عبدا مثله • ولهذا يجمع العبيد من حوله ويحرضهم على الهرب الى الأدغال حيث الحرية فى خطاب مؤثر :

«لماذا نرضى أن نكون عبيدا لهؤلاء البيض ؟ هل هزمونا بشرف

فى أية معركة ؟ هل أصبحنا أسرى لهم بمقتضى القوانين الحربية ؟ كلا ، لقد اشترونا ويبيعوننا مثل القرود والماشية ، وهم ليسوا سوى مجموعة من الأفاقين طردوا من بلادهم بسبب سفالتهم • وهل ندع مثل هؤلاء الناس يضربوننا بالسياط ويلهبون ظهورنا كما يحلو لهم ؟ » •• ويقودهم بنسائهم وأطفالهم الى الغابات ، ويلحق بهم الجنود فى ظرف يومين وتنشب معركة ويستسلم الأمير بعد أن يعده الحاكم بأن يسمح له ولزوجته وابنه بالرحيل الى كورمانتين • ويصدق الأمير وعود الرجل الأبيض ويرجع مع الجنود ولكن بدلا من البر بوعده وبدلا من عتقه ، يجلده الحاكم علنا ويزج به فى السجن • وينقذه من هذه المحنة التاجر الاسكتلندى « ترفرى » ، ولكن بعد أن أفقده عذاب السجن صوابه فيقتل زوجته لينقذها من وصمة العبودية ويقتل هو الآخر شر قتلة على يدى جنود الجيش المرابط •

ونرى فى هذه القصة ، وربما لأول مرة ، نوعا من التباين بين شخصية الرجل الفطرى النبيل وشخصية الرجل الابيض الشرير • فالرجل الفطرى كما تصوره الكاتبة رجل متكامل الشخصية ونزيه، لم تفسده حياة المجتمع فى الشعوب المتحضرة •

**اليزا هايوود : ١٦٩٣ ــ ١٧٥٦ :**

وتعتبر اليزا هايوود من الأديبات النشيطات أيضا ولكنها كانت تهتم فيما تكتبه بتاريخ فضائح عصرها • وأشهر كتبها « تاريخ بيتى

نوتليس » أى تاريخ بيتى الطائشـــة ١٧٥١ والكتـــاب الآخر هو « تاريخ جيريمى وجينى جيسامى » ١٧٥٣ • وبالرغم من أن هـذا النوع من الكتابة لم يكن له فائدة فنية أو أدبية مباشرة الا أنه مهد السبيل لظهور الواقعية فى القصة وجعلها تقترب رويدا رويدا من الحياة العامة للناس •

ويبدو أن الجمهور كان يقبل على هذا النوع من الكتابة،وهذا دليل على أن ذوق الجمهور كان قد بدأ يقترب من وقائع الحيـــاة وأصبحت الرواية بمعناها القديم لا تروق له •

**دانيل ديفو : ١٦٥٩ ـ ١٧٣١ وروبنسون كروزو**

ويعتبر دانيـــل ديفو العبقرى الانجليزى الذى طـوع النثر لخدمة أغراض القصة ، ومن بعده أصبح تصور الحياة والملاحظة الدقيقة لما يجرى حول الكاتب العاملين الأساسيين فى أية قصـة • ولعله كان من محض المصـــادفة أن تمكن ديفو من احاطة مواقفه الخيالية بسياج من الواقعية والحقيقة واضفاء مسحة من الصـــدق والأمانة للواقع على قصته • وكان ديفو يحب المغامرة منذ صـــغره وشغل وظائف عدة منها التأليف والصحافة ، وعندما أفلس فى تجارة الجوارب والملابس الداخلية استرد ثروته عن طريق التجـارة فى الآجر • وأصبح فيما بعد عينا للدولة تستخدمه فى مهمات سرية كما شغل عدة وظائف أخـــرى منها تحرير الصحف والترجمـة والاقتصاديات • والقصص التى يشتهر بها ظهرت فى حياته مؤخرا

وكتبها فى أثناء فراغه ولم تكن همه الأول • ويعد ديفو بحق من العباقرة • فقد خلق أنواعا كثيرة من الكتابة الصحفية ، وكان يتكلم خمس لغات ويقرأ السادسة ، وكان يصف نفسه بأنه يحذق علوم الفلك والجغرافيا والتاريخ كما كان التراث الانسانى والحضارى يثير اهتمامه دائما ، كما كان فى عمله الصحفى سباقا الى مسرح الحوادث • وعندما كتب قصته المشهورة « روبنسون كروزو » كان سنه ٥٩ عاما وكان مشغولا بتحرير عدة صحف ، كما كان يساعد الحكومة فى مقاومة نشاط اليعاقبة • ويتميز ديفو بمقدرته الفائقة فى خلق التفاصيل وحشد الملابسات المقنعة من ظروف الحادثة مما جعل « روبنسون كروزو » حدثا هاما فى تاريخ القصة • وقصة « روبنسون كروزو » تعتمد على حادثة واقعية حقيقية لبحار اسمه اسكندر سيلكيرك قضى أربعة أعوام وحيدا على جزيرة جوان فيرنانديز فى عام ١٧٠٤ حتى أنقذه كابتن « وودز روجرز » فى عام ١٧٠٩ • والسبب فى أهمية الكتاب وشهرته هو ان القصة تمجد صراع انسان بمفرده على جزيرة مع قوى الطبيعة التى يمكن قهرها والسيطرة عليها والى أسلوب السرد التى تشتهر به القصة • وامتدت الأربع سنوات فى قصة ديفو الى ثلاثين عاما قضاها روبنسون كروزو على جزيرته ، وأصبحت القصة رمزا لانتصار القرن الثامن عشر على الطبيعة وترويضها •

وفى خلال الثلاثين عاما يعيش كروزو عيشة رغدة وينجح

كذلك فى أن يجعل خادمه فرايداى يعتنق المسيحية ، ويتغلب على سكان الجزيرة المتوحشين ويصبح سيدا عليهم • واستطاع ديفو أن يستغل كل لحظة من حياة كروزو ويشحنها بالدلالة • وازاء هذه البراعة لا يسعنا الا أن نصدق كل ما فى القصة لان ديفو لا يفوته أى شىء من صنع منخل الى حلب العنزة ومن اعداد الطعام الى تحصين المنزل • ولم يحرم ديفو جمهوره من أى شىء ، هذا الجمهور الذى كان متعطشا للحقائق والذى كان يهمه جدا معرفة التفصيلات الدقيقة التى تعطى للقصة جوا واقعيا حقيقيا • فقد كان كروزو نموذجا يمثل أفراد الطبقة الوسطى التى كانت قد بدأت فى الظهور • وقد تمثلت صفات هذه الطبقة فى شخص كروزو • ومن هذه الصفات كان حبهم للعمل وسعة الحيلة وقصور خيالهم ، فنحن نجد كروزو منهمكا فى أعماله اليومية بنوع من التفانى حتى انه لا يضيع وقته فى التغزل فى غروب الشمس ولا يتذوق جمال الطبيعة من حوله حتى ولو مرة واحدة خلال القصة كلها وانما ينظر الى الأشياء نظرة نفعية من ناحية فائدتها فقط ، فقد كان كأبناء عصره من الطبقة الوسطى ، رجلا عمليا الى أبعد الحدود • وقد كان المذهب النفعى هو المذهب السائد فى ذلك العصر مما حبب الى نفوس الشعب هذه الشخصية التى تتغلب على الفراغ والكسل بالعمل والانتاج ولا تميل الى التفكير والخيال وتعتبر النشاط والحركة أهم من التأمل والاستبطان •

وهكذا تطلب ظهور جمهور معين من القراء تغييرا فى موضوع القصة وقواعدها • وكان من جراء شيوع هذه القصة أن اتبعها ديفو بكتاب آخر فى عام ١٧١٩ بمغامرات أخرى لروبنسون كروزو • وفيه يزور كروزو جزيرته مرة أخرى مع خادمه فرايدى ويهاجمه أفراد القبيلة فى مجموعة من الزوارق وينجو كروزو بعد أن يفقد خادمه فى المعركة •

وفى عام ١٧٢٠ نشر ديفو « كابتن سنجلتون » وهى قصة صبى اختطفه الغجر وأصبح قرصانا يجوب الشواطىء والبحار بحثا عن الغنائم • وكانت القصة واقعية حتى ليخيل الينا أن ديفو كان يكتب عن مغامرات بطله فى أفريقيا وخريطتها فى يده •

وقصته «مول فلاندرز» تضيف الاهتمام بالحب الى موضوعات قصصه السابقة ولكنها كانت بعيدة عن الواقعية كل البعد • وبالرغم من انها من نوع أدب الشطار أو البيكاريسك الا أن بطلتها كثيرا ما تندم على الظروف التى دفعتها الى مثل هذه الحالة ، وبالرغم من سوابقها الاجرامية وانحرافها فان مول فلاندرز مخلوقة تشد القراء اليها اذ انها كريمة وعاطفية • ونحس أحيانا انها حقيقة فريسة للأقدار فهى تعثر على الأزواج بسهولة وتتخلص من أولادها بسرعة عجيبة وتمر بتجارب كثيرة تكفى لكتابة عشرات القصص •

لقد كان ديفو ممثلا للطبقة الوسطى ولكن آراءه ومعتقداته الدينية لم تكن الدافع الأساسى لكتاباته ، وحرص فى كثير من

الأحيـان على أن يمـزج الوعظ بكثير من الفكاهة والامتاع ، ولم يسمح للدرس الخلقي أن يطغى على القصة • وهكذا وجد أفراد الطبقة الوسـطى والفقيرة أخيرا صـورة صادقة لآمالهم وأفكارهم وظروفهم في عمـل أدبي ، ووجدوا في القصـة مشاركة وجدانية لآلامهم واهتماما بمصائرهم وحياتهم •

وقد كان لعقلية هـذه الطبقة أثرها في وقف نمو القصـة في القرن الثامن عشر وتعويقها عن التطور بسرعة ، بعد أن قطعت هذه المرحلة من تاريخها الطويل ، لأن ضعف قدرتهم على التخيل حد من تطـورها وكانوا على استعداد لتقبـل أي نوع من النثر القصصي على شرط أن يقدم لهم في صورة حقائق • وقد استغل ديفو هـذا الميل الى أبعد حدوده وكانت هذه الحقائق تلهب خياله وكان أسلوبه النثري البسيط ـ أسلوب الصحافة والدعاية ـ أهم وسيلة للتعبير في كتبه • وهكذا بدأ النثر يثبت جذوره في الأرض ومن بعده استعمله كتاب القصة في وصف حياة شـخوص عادية ووعوا الدرس الذي لقنه اياهم ديفو •

ومن عيوب ديفو في قصصه عدم قدرته على الاختيار وتصنيف مادته الغزيرة وترتيبها • فقد كان يكدس الحوادث بعضها فوق بعض دون أن يحرص على الاطار العام للقصة كما لم يكن حريصا على تصيد تلك الظروف التي تبرز الأزمات في حياة الشخوص •

**جوناثان سويفت : ١٦٦٧ ـ ١٧٤٥**

وتبع سويفت ديفو فى كتابة القصة ، ولكن الصفات التى جعلت من سويفت كاتبا عظيما كانت هى نفسها التى عاقته عن تطوير القصة • فقد كان شعوره حيال البشرية مملوءا بالحقد والكراهية والاحتقار ، ولهذا تهتك نسيج الحياة تحت تأثير سخريته اللاذعة • وقد أحس سويفت بالتسلط السياسى والعفن الخلقى وعدم الثقة وحب السيطرة والاستغلال احساسا عميقا لأنه كان ذا شخصية حساسة فذة تهوى التوافق والانسجام والجمال والكمال• وتبلور هذا الشعور فى كتابه « رحلات الى عدة بلاد بعيدة فى العالم » أو ما يعرف برحلات جليفر • وفيها يظهر الانسان فى صورة حيوان بشع تجرد من انسانيته وآدميته أطلق عليه سويفت اسم ياهو Yahoo وكأنه يستجير من ظلم الانسان لأخيه الانسان •

ولم يدخل سويفت من الجديد على فن القصة الا القليل ولكنه أثبت مقدرة النثر على التهكم والاستهزاء ويظهر أثره واضحا فى دزرائيلى والدوس هكسلى وجورج أورويل •

وهكذا وبانتهاء القرن السابع عشر أصبح للقصة كل العوامل التى تساعدها على النمو والازدهار ـ الواقعية ، التحليل النفسى ، جدية الغرض ، الاطار وأسلوب النثر الذى يمكنه أن يعبر عن الحالات والمواقف المختلفة • وكل هذه العناصر والوسائل والموضوعات كانت تنتظر الكاتب القصصى الذى يستطيع أن يؤلف بينها ويستفيد منها ليخلق لنا ما نعرفه اليوم بالقصة •



# الفصل الثالث

# الإزهـــار

**١ ـ القرن الثامن عشر :**

بعد محاولات عدة وتجارب شتى بدأت القصة تأخذ شكلا خاصا وتثبت جذورها وأصبحت تكون فرعا فريدا من فروع الأدب المختلفة على يدى ثلاثة كتاب فى القرن الثامن عشر وهم صمويل ريتشاردسون وهنرى فيلدنج وتوبياس سموليت • وقد ظهرت أعمالهم فى الفترة ما بين عام ١٧٤٠ ( العام الذى نشرت فيه قصة ريتشاردسون « باميلا » ) وعام ١٧٧١ ( العام الذى توفى فيه سموليت ) وترجع أهمية هؤلاء الكتاب الثلاثة الى ادراكهم لأهمية هذا النوع من الكتابة وهو ما أسماه فيلدنج بالملحمة الهزلية المنثورة • وأخذت قصصهم طابع العصر الذى كتبت فيه وأقبلت الطبقة الوسطى ـ التى كانت قد تعودت على نبذ المسرح منذ عصر المتطهرين حينما أغلقت المسارح من عام ١٦٤٢ الى عام ١٦٦٠ ـ على قراءة القصص التى كانت تعالج مشاكلهم •

**صمويل ريتشاردسون : ١٦٧٩ ـ ١٧٦١ :**

وبالاضافة الى ذلك فقد حرص ريتشاردسون وفيلدنج على أن يكتبا وفى ذهنيهما غرض أخلاقى وميل الى الحكم على الشخوص على

أساس خلقي بحت. ولفترة طويلة خضع التحليل النفسي للشخوص وخضعت الاعتبارات الجمالية لهذا الغرض الأساسي من كتابة القصة. وكما حدث من قبل ، تطورت القصة على أيدي رجال ونساء غير مرموقين في الحقل الأدبي ، فقد كان ريتشاردسون ، ذلك الرجل الخجول ، يحترف الطباعة وولد في « دربي شاير » في عالم يؤهله لدراسة اللاهوت ولكن والده لم يكن قادرا على تعليمه . وترك المدرسة وسنه ستة عشر عاما وبدأ في تثقيف نفسه بنفسه ويرجع الفضل في ذلك الى رعاية رجل مجهول له .

وتوفي هذا الشخص والتحق ريتشاردسون بمطبعة ليعمل فيها بجد ونشاط ، وظهر ميله منذ الصغر الى التهذيب الخلقي والارشاد. فيقول عن نفسه :

« ولم أبلغ من العمر أحد عشر عاما حينما كتبت تلقائيا الى أرملة تبلغ الخمسين كانت تدعي حماستها للدين بالرغم من حبها للمشاجرات عن طريق الوقيعة ونشر الفضائح بين أصدقائها ومعارفها . وقد اصطنعت أسلوب رجل كبير في السن يحذرها ويعنفها ويعاتبها ويرشدها » .

ولكن السيدة اكتشفت سنه من خط يده وشكته لأمه التي نهرته .

ومنذ بلغ الثالثة عشر من عمره كان يجمع لا شعوريا مادة كتبه ، وأصبح صديقا لثلاث نساء يعملن بالحياكة ولا يعرفن بعضهن

البعض • وكن يثقن به ويعهدن اليه بكتابة خطاباتهن الغرامية وينشدن معونته وكل هذا لعلمهن بكتمانه السر واخلاصه • ومن خلال هذه الخطابات الغرامية تعلم ريتشاردسون الكثير،فهو يقول انه حينما كانت احداهن تطلب منه أن يوبخ من تحب كانت لا ترضى أحيانا عن العبارات التى كانت تبدو قاسية فى حين انها قد تكون هى الألفاظ المناسبة ، وهذا يعطينا فكرة عن قلوب النساء وكيف انهن يظهرن غير ما يخفين وأصبحت لريتشاردسون من خبرته بقلب المرأة الذى يزخر بالمتناقضات حصيلة كبيرة كانت خير معين له عندما أخذ يحلل شخصياته النسائية فى قصتيه « باميلا » و « كلاريسا » •

وتزوج ريتشارد ابنة صاحب المطبعة وورث المطبعة بعد وفاته ثم انتخب مديرا لشركة « ستيشنرى » وكان له شرف نشر مطبوعات مجلس العموم البريطانى وظل مجهول الشخصية حتى عام ١٧٤٠ عندما نشرت قصته « باميلا » • وقد نبتت فكرة القصة فى رأسه عندما طلب منه تشارلز رفنجتون وجون اوزبورن كتابة مجموعة من « الرسائل النموذجية » فى موضوعات مختلفة تصلح لمن فاتهم قطار التعليم لكى يقتبسوا منها ما يحلو لهم : رسائل غرامية ورسائل للتهنئة والتعزية والحب والزواج وخطابات تجارية من والى الدائنين• وكان مقررا أن يخصص منها جزءا لخطابات موجهة الى « تلك الفتيات الجميلات اللاتى ستضطرهن ظروف الحياة الى العمل وكيف يستطعن التغلب على الشباك التى قد تهدد فضائلهن » •

واذا كنا نجد مثل هذا النوع من النصائح للنساء والعاملات فى صحفنا اليومية ومجلاتنا الاسبوعية فى زمننا هذا ، ففى القرن الثامن عشر كانت هذه النصائح تظهـر فى مطبوعات منفصـلة لتحض على الفضيلة • ونجد فى تلك النصائح بعض الأمثال والحكم ، فمثلا كان لا بد للزوجة من أن تخضع لسلطان زوجها وحكمه على تصرفاتها ، وكان لا بد للأولاد من الطاعة العمياء لذويهم ولا بد من الحصول على اذن من الوالدين بالزواج •

وتعتبر « باميلا » أول قصة تعالج الشخوص • ومن خـلال مجمـوعة من الرسائل تكتبها البطلة تبدأ القصـة فى الظهـور ومن خلال هذه الخطابات نعلم ان باميلا تعمل خادمة فى منزل سيدة ثرية، وتموت السيدة ويقع ابنها ـ مستر «ب» ـ فى حب باميلا ويبدأ فى استغلال الموقف ويحاول التقرب اليها بطريقة غير شريفة • وتصده باميلا وتضطر أخيرا الى مغادرة المنزل ولكنه يتعقبها وتظهـر باميلا عنادا للمحافظة على عذريتها فيرضخ السيد لعفافها ويوافق على الزواج منها • وفى الجزء الثانى للقصة وقد نشر فى عام ١٧٤١ تظهـر باميلا كسيدة متزوجة تقاسى من خيانة زوجها لها مع نساء أخريات •

وتعتبر « باميلا » كخالقها محررة رسائل ممتازة ، فهى تقول : « لى رغبـة ملحـة فى الكتـابة لدرجة اننى كلما خلوت الى نفسى لا أستطيع الجلوس الا والقلم فى يدى » •

وفى خطابها الأول تخبر والديها بموت سيدتها وبطيبة سيدها الجديد • ويحذرها والدها من اغراء سيد المنزل •

وعندما تصل الى الخطاب السابع نجد أن السيد قد ظهر على حقيقته وأن شكوك والديها قد تحققت • ويغريها السيد بكل الطرق ويدفعها عجزها عن حماية نفسها الى محاولة الانتحار بالقاء نفسها فى النهر • وفى أثناء فترة النقاهة والاستجمام ، وعندما أصبحت عاجزة عن الاتصال بأهلها ، تبدأ فى كتابة مذكراتها التى تقع فى يد سيدها بعد ذلك • ويعجب سيدها بتقواها وحبها للفضيلة ، ويستيقظ ضميره وتهتز مشاعره لهذا الطهر ويطلب يدها للزواج • ويبدأ قلبها يميل نحوه ويتغير أسلوبها فى رسائلها لأهلها • فبعد أن كانت تعبر عن احساسها نحوه بمثل أقوالها « هذا البائس » أو « هذا الوحش » أو هذا المخلوق الكريه » نجدها تتحدث عنه قائلة : « سيدى الطيب العزيز » أو « المحسن الكريم » أو « حاميها القدير » •

وهكذا خلق ريتشاردسون شخصية مميزة بعيدة كل البعد عن الأنماط السابقة ، فباميلا تعتبر شخصية حية تجتذب القارىء اليها وتشده وخاصة من الجنس اللطيف •

وقصة ريتشاردسون الثانية تقع فى سبعة أجزاء وتعتبر أطول ما كتب من قصص • ففيها حوالى خمسمائة خطاب وتحتوى على مليون كلمة تقريبا ، وكل اهتمامه فيها موجه نحو التحليل النفسى•

وتتطـــور فكرتها ببطء شديد حتى انه قيل عنـه « اذا كنت تقـرأ لريتشاردسون من أجل القصة فانك ستشنق نفسك » •

**هنرى فيلدنج ١٧٠٧ ـ ١٧٥٤ :**

ولم يستطع أحد أن يتحدى ريتشاردسون حتى ظهرت قصة فيلدنج « توم جونز » عام **١٧٤٩** وكان بطلها محتالا • والفـرق بين ريتشاردسون وفيلدنج فرق شاسع من الناحية الذهنية والاجتماعية• فيقال ان سلالة فيلدنج ترجع الى عائلة هابسبرج وكان أبوه حفيد ايرل ديزموند • واذا كانت قصص ريتشاردسون تتميز بالتحليل النفسى للشـــخوص فان قصص فيلدنج تتميز بالحـركة الخارجية السريعة •

ويقول كوليردج « اذا قرأت لفيلدنج بعد ريتشاردسون فانك تكون كمن غادر حجرة مريض يدفئها الغاز الى روض شاسع فى يوم مشمس من أيام مايو » •

وولد فيلدنج فى عام **١٧٠٧** وتعلم فى ايتون ومنها الى ليدين حيث درس القانون ، ومنعته ظروفه المالية من العمل كمحام ، كما منعت ريتشاردسون من قبله من دراسة اللاهوت • واتجه الى كتابة المسرحيات واســـتطاع أن يصـل الى مركز شريك مدير المسرح الصغير فى هارى ماركيت•وأخيرا صدر من والبول ـ رئيس الوزراء فى ذلك الوقت ـ قانون بغلق أربعة مسـارح منهـا هـذا المسرح لعرضها مسرحيات تنتقد سياسته • وهكذا فقد فيلدنج عمله ورجع

الى المحاماة مرة أخرى وترافع فى عدة قضايا بهمة ونشاط وقد وضع نصب عينيه دائما انتقاد الأخطاء واصلاح المفاسد • وكان لهذه التجربة أثرها الكبير فى تعميق نظرته للحياة وتوسيع ادراكه للطبيعة البشرية وتقلبات الحظ •

وكانت أول قصة له عبارة عن محاكاة فى قالب هزلى لقصة « باميلا » وهى قصة « جوزيف اندروز » ونشرت فى عام ١٧٤٢ ، وبطل القصة يعتبر أخا لباميلا واسمه يوحى بطهره وعفته «يوسف» وكما حدث لباميلا ، نجد جوزيف يدافع عن نفسه وشرفه من مراودة سيدته الأرملة واسمها « ليدى بوبى » وكلمة بوبى تحمل فى اللغة الانجليزية معانى كثيرة منها « الفخ » وتذكرنا بمستر «ب» فى باميلا ويصبح جوزيف فريسة لهذه السيدة ولكنه يقاوم اغراءها فتطرده من منزلها • وسرعان ما ينسى فيلدنج الغرض الأساسى الذى من أجله بدأ القصة وهو التهكم على « باميلا » وتبدأ القصة فى اتخاذ الطابع الفكاهى المرح • وعلى قارعة الطريق يسلبه اللصوص ملابسه ونقوده ويتركونه عاريا جريحا ترتعد فرائصه من البرد والخوف • وأتاحت هذه الحادثة لفيلدنج الفرصة لكى يدرس تصرفات جماعة من المسافرين فى عربة تمر به • وربما ظل جوزيف بائسا لولا مقابلته لراعى كنيسته « القسيس ابراهام آدمز » ويتحول اهتمام فيلدنج من جوزيف اندروز الى القسيس آدمز الذى يخفى رداءه المتهدل أنبل قلب فى الأدب • ويعتبر آدمز شخصا بارزا فى عصر تخصص فى رسم الشخوص • ويشبه آدمز فى كثير من صفاته

دون كيشوت وكان فيلدنج من المعجبين بسيرفانتيز • فنحن نجد فى شخصية آدمز خصالا حميدة مثل الطيبة والكرم والعلم الغزير والتقوى ، وكل هذه الخصال تمتزج ببساطة وبنوع من السذاجة المحببة الى النفس فى شخصية رجل لا يضمر شرا لأحد ويعتبر الناس جميعا وكأن قلوبهم نقية من نقاء الذهب ، رجل لا يمس أحدا بأذى ويهب للدفاع عن حقوق الضعفاء حتى ولو لم تواته الظروف ولم تسمح له قوته البدنية بذلك • والقسيس آدمز رجل قد يغرينا بالضحك منه ولكننا لا نستطيع أن نتغلب عليه أو نهزمه •

وأطراف القصة مفككة ولكنها تسير بسرعة من تعقيد الى تعقيد حتى تصل الى ذروتها • فتحاول ليدى بوبى أن تمنع زواج جوزيف من صديقته « فانى » بدعوى احتمال أن تكون « فانى » أخته ولكى يحل فيلدنج هذه العقدة يلجأ الى حيلة بارعة يقتبسها من الروايات القديمة ومن أرسطو فيتضح أن لجوزيف شامة مميزة على هيئة « فراولة » على كتفه تكفى لاثبات شخصيته فيعود الى والده الحقيقى•

وفى نهاية القصة لا ينسى فيلدنج ادمز ويحظى الرجل الطيب بمعاش قدره مائة وثلاثون جنيها سنويا تقديرا لصبره وكفاحه من أجل اظهار الحق •

وفى « جوزيف اندروز » يحظى القارىء بعدد كبير من الشخوص والحوادث • ولهذا تنبض القصة بالحياة والحركة والمشاهد السريعة • وتمثل الشخوص فيها قطاعات مختلفة من المجتمع ــ

فنجد الاستقراطى الخليع والمحامى المخادع ورجال الاقطاع القساة وسيدات المجتمع الراقى وبنات الريف ـ كل هذا بصورة بارعة ، ومن خلال المغامرات والمواقف العدة يظهر لنا فيلدنج العيوب والنقائص والسخافات • وفى هذه القصة لا يحاول فيلدنج أن يقنع القارىء بصدق ما يقول أو صحة مادته وانما يعترف بجرأة أن قصته مصطنعة وان شخوصه خيالية • ولا نجد فى قصته تحليلا نفسيا للشخوص لأن معظمهم من الصنف الانبساطى النزعة ، ولكنه عوض هذا النقص بسرعة الحركة الخارجية •

**توبياس سموليت ١٧٢١ ـ ١٧٧١ :**

أما قصاصنا الثالث سموليت فقد ولد عام ١٧٢١ من عائلة اسكتلندية عريقة ، ودرس الطب فى جلاسجو وكان يميل للمسرح ميلا شديدا حتى انه حضر الى لندن فى عام ١٧٣٧ وفى جيبه مسرحية ، ولكنها رفضت واضطر للعمل كجراح على السفينة كمبرلاند وكانت ترسو فى قرطاجنة • واستفاد سموليت من هذه التجربة فيما بعد ، كما كان للمناظر البشعة فى الجراحة قبل اكتشاف الكلوروفورم ، ومناظر العنف فى السفن القديمة التى كانت تعتبر سجونا عائمة والأمراض المنتشرة بين بحارتها كالنقرس والجذام أكبر الأثر فى نفسه • ولكنه استطاع أن يتغلب على مآسى الحياة بروح مرحة ساخرة • وعاد الى لندن فى عام ١٧٤٤ ليعمل كطبيب، ولكن سرعان ما نفدت ثروته وثروة زوجته من بذخه ، وعاد الى

الأدب والكتابة مرة أخرى فى عام ١٧٤٨ عندما نشر « رودريك راندوم » وهو فى العقد الثالث من عمره • والقصة تنتسب الى قصص البكاريسك أو أدب الشطار وتظهر فيها حيوية الشباب وخصوبة الخيال وسرعة الحكم على الأشياء•وهى سلسلة من المواقف لشخص لا يعتنق مذهبا فى الحياة • ويقودنا سموليت الى عالم يخلو من القيم والمبادىء ، عالم أساس العواطف فيه الحقد والكراهية والنميمة والقسوة وتحجر القلب ، عالم لا تعنى الصداقة والمحبة فيه شيئا •

وقد اهتم سموليت بأثر التشويه البدنى فى الشخوص وعالج كذلك الحالات النفسية التى تظهر اعوجاج الشخصية ، واهتم بكل ما هو سخيف وغير معقول فى الطبيعة والحياة • وفنه هو فن الكاريكاتير وبراعته واضحة فى اظهار العيوب بأن يسلط عليها ضوءا ساطعا • وأهمية هذه القصة ترجع الى أنها صورة صادقة مستوحاة من تجربته الذاتية عن البحرية البريطانية وبحارتها فى ذلك الوقت •

والشخوص التى يرسمها لنا من البحارة شخوص غير سوية ومخلوقات غريبة الخلقة ، فقد تميز أسلوب سموليت فى الكتابة بالمغالاة والمبالغة وليس بالوصف الدقيق الفوتوغرافى مثل ديفو • والقصة على وجه العموم تعطينا نموذجا لقصص البحار ، ونستطيع أن نعتبرها أول قصة من هذا النوع الذى أنجب لنا قصص كونراد وهيرمان ميلفيل فى القرن العشرين •

ويأتى فى نهاية قائمة كتبه « همفرى كلنكر » سنة ١٧٦٨ وانتهى من كتابة هـذه القصة فى ايطاليـا ، وهى على شكل خطابات يكتبها الأشـخاص المسـافرون لأصدقائهم • وهو لا يستعمل هـذا الأسلوب الرسـائلى لكى يحلل شعور شـخوصه مثل ريتشاردسون ولكن لكى يظهر لنا السخف فى اختلاف وجهات النظر من خلال وصف التجربة الواحدة أو المنظر الواحد من وجهات نظر مختلفة ومن خلال أحكام متضاربة •

**لورنس ستيرن ١٧١٣ ـ ١٧٦٨ :**

وقد أرجأنا الكتابة عن لورنس ستيرن لشذوذ مكانته فى تاريخ تطور القصة • فعندما وضع فيلدنج تعريف القصة « كملحمةنثرية » تظهر حيويتها فى سرد الحوادث وترتبط الواحدة بالأخرى ارتباطا عضويا منطقيا ، لم يكن يدرى أن لورنس ستيرن سيخرج عن هذا التقليد ويكتب قصة تخلو من الحبكة وتتشعب الى مئات الاجزاء •

فقصـة لورنس ستيرن وعنوانها « تريسترام شـــاندى » ١٧٥٩ ـ ١٧٦٧ قصة غريبة شاذة تخرق جميع قواعد القصة حتى قواعد اللغة والأسلوب والترقيم ويعمد فيها لورنس الى نبذ الحبكة والحكاية معا • فلا شئ يحدث فى القصة وبطلها لا يولد الا فى نصفها تقريبا وتقع فى تسع مجلدات •

وترايسترام شاندى قصـة بدون حركة ولا تتبع الا نظاما

واحـدا الا وهو مزاج مؤلفها الشخصي الشاذ وتوارد الخـواطر الجزافى دون تنسيق • وفى عصر كان يقدر العقل والمنطق والذوق السليم كان لورنس هو الوحيد الذى يقدر التخيل •

ولهذه القصة أهميتها فى الأدب الانجليزى لانها تعطينا فكرة عن مرونة القصة وصلاحيتها للتشكل • فقد أثبت لورنس ستيرن أن الأفكار فى استطاعتها أن تحل محل الحوادث فى القصـــة وأن التلاعب بالألفاظ وتحريكها من الممكن أن يعوضنا عن الحركة فى السرد ، وانــه من المـكن لشخصين مسنين لديهما حب غريزى للكلام أن يسحرا القارىء بقـــوة تعادل افتتانه بأبطال وبطلات القصص العادية •

وقد ولد ستيرن فى كلونميل بايرلنده فى ١٧١٣ وكان والده ملازما فى الجيش وتعلم سيرن فى هاليفاكس ومنها الى كمبردج وأصـــبح قسيســا فى عام ١٧٣٨ • وفى عام ١٧٥٩ بدأ كتـابه « تريسترام شاندى » وانتهى منها قبل موته بعام واحد •

وقد أطلق على لورنس ستيرن أحيانا لقب « العبقرى اللص » لأنه عندما بيعت محتويات مكتبته فى عام ١٧٦٨ وجد أنهـا تحتوى على تشكيلة غريبة من الكتب استطاع ستيرن أن يسلب ماتحتويه من معلومات غريبة فى الدين والفلسفة والأدب واللغات ليستعملها فى قصته الفريدة ، وبجوار هذه المجموعة من الكتب كان هناك «تشريح الميلانخوليا » لبيرتون وأعمال رابيليه و « دون كيشوت » لسيرفانتيز •

ولم يكتف لورنس باستعارة الأفكار من هذه الكتب بل كان ينثر بعض القطع منها فى أسلوبه الخاص أو ينقلها كما هى أو يقتبس بحـرية ويعتبر الكل وكأنه ملك خاص له ، ويقـال .. انه كان يجمع مادة قصته كما يجمع العطار أو الصيدلى الأدوية ، ويسكب محتويات زجاجة فى أخرى دون أن يشعر بحرج . وكانت نتيجة هذا الخليط والمزج أكسيرا ممتعا لدرجة أن أحد معاصريه وصـفه بأنه « أكثر عبقرية وأكثر امتاعا من سائر معاصريه من القصاصين ».

وأكثر المتعة فى هذه القصة تكمن فى عنصر المفاجأة وقد قال ستيرن مرة « انه لو علم أن القارىء سيكون عنده فكرة عن الجمـلة التالية للجملة التى يقرؤها لأباد هذا الكتاب » .

فبدلا من السرد المستمر للحوادث وبدلا من القصة التى تعالج حياة شخص فى ثلاثين عاما نجد أن معظم الحركة فى القصة تتركز فى صالة منزل شـاندى حيث يحاول البطل جاهدا أن يخـرج الى الحياة من بطن أمه . فبطل القصة الحقيقى ، عندما تبدأ القصة ، هو الجنين وما فى القصة يدور حول شخصين مسنين ليس لهما هم فى الحياة سوى تجاذب أطراف الحديث . فمستر شاندى «والد البطل» تاجر ديوك رومى يمضى وقته مع أخيه «توبى» فى الحديث . ويعتبر شاندى مثل دون كيشوت الا أن مغامراته مغامرات ذهنية يلمع فيها بمحاولاته فى أن يربك العقل والمنطق، ويعتبر توبى مثل سانكوبانزا،

الرجل العامل الذى لا يثور بسرعة • والزوجة سـيدة غبية تتمتع ببلادة ذهن فريدة فى نوعها •

وقد صب ستيرن فى محتوى كتابه أشياء كثيرة فقد كتب عن أغرب المخترعات والمتناقضات والنكت والتأملات كما ترك صفحات بيضاء فى الكتاب واعتبرها فصولا من القصة وبعض الصفحات بها خطوط وكأنها لوحة من الرخام ، وصفحات سوداء وأخرى بيضاء مملوءة بالنقط والنجـوم التى تسـتعمل فى الطبـاعة • ونجد أحيانا قطعة باللاتينية ومعها فى الصفحة المقابلة ترجمتها للانجليزية، كما نقابل أشياء أخرى تثير الغموض والاستفهام لأن بعض الأسطر فى الصفحات تدور جول نفسها كرموز المتصوفين•وقد نجد خمس جمل فى أحد الفصول بينما يتكون فصل آخر من جملة واحدة • وبعض الفصول قد ينتهى بنوع من الهذيان يظهر على شكل كثير من علامات النجوم •

والقصة بوجه عام تبين بوضوح رغبة القرن الثامن عشر فى المعـرفة والعـلم • وربما لم يحظ الكتاب بعطف النقـاد فى العصر الفكتورى ولكن قراء القصة فى القرن العشرين يدركون أهميـة لورنس ستيرن وخاصة بعد قراءة جيمس جويس الايرلندى والذى تشبه قصته عويلس الى حد كبير قصة ستيرن •

واذا كانت القصة قد عبرت أصدق تعبير عن الحالة الاجتماعية والفلسفية والاجتماعية فى القرن الثامن عشر فانها بدأت فى أواخر

القرن الثامن عشر تثور على العقل والمنطق وتسير فى طريق لاشعورى نحو ما يعـرف بقصص الفـزع والرعب • ولم يستطع الانسان أن يواجه لفترة طويلة من الزمن مايمليه عليه العقل والمنطق • وأول من مهد لهذا السبيل هو الفيلسوف الاسكتلندى دافيد هيوم ١٧١١ ـ ١٧٧٦ حين أعطى الرغبة والاحساس كل سلطان على الفكر والعقل والمنطق وتبعه جان جاك روسو ١٧١٢ ـ ١٧٧٨ بدعوته الى الغريزة والشعور والعودة الى فكرة الانسان الفطرى النبيل .

**٢ ـ الرومانتيكية فى القصة :**

وقد وجدت الحركة الرومانتيكية أعظم تعبير عنها فى الشعر اما فى القصة فتظهر الرومانتيكية فى اهتمام كتاب القصة فى أواخـر القرن الثامن عشر بموضوعات تثير الفزع والرعب والخوف وأهمها ما كان يدور حول الأطلال والقبور والأماكن المهجورة ، ويقـابل هذه المدرسة فى الشعر شعراء القبور أو الجبانات •

**هوراس والبول : ١٧١٧ ـ ١٧٩٧**

وتظهر الرومانتيكية فى قصص الغموض والخيال بظهور « قلعة اوترانو » لهوراس والبول ، وقد نشرت فى عام ١٧٦٤ ، وبعدها فى عام ١٧٧٣ ظهرت مقالة بعنوان « المتعة المستمدة من بواعث الخوف »[1]

1 — On the pleasure derived from objects of terror.

وأخرى بعنوان : بحث لأنواع الحزن الذى يجيب احساسات لذيذة

2 — An Enquiry into those kinds of distress which excite agreeable sensations.

وكان « والبول » يؤمن بالواقعية التى كانت قد بدأت تفقد قيمتها الفنية وأراد أن يطور القصة ، وكان الرجوع الى حكايات وروايات العصور الوسطى يعتبر نكسة لا يقبلها تطور القصة • وتوصل والبول الى نوع من المواءمة بين حكايات العصور الوسطى وسذاجة موضوعاتها وسعة خيالها وواقعية القصة فى القرن الثامن عشر • ولكى يعطى لقصته جوا غريبا ادعى أنها مخطوط أثرى كتب فى نابولى فى عام ١٥٢٩ ووجد فى مكتبة عائلة كاثوليكية فى شمال انجلترا • وبعد نجاح القصة كتب لها مقدمة ثانية واعترف فيها بتأليفه القصة وقال انها خليط من الرومانس القديمة والقصة الحديثة •

وقد سبق هوراس والبول فى هذه الحيلة البارعة شاعر آخر فى ذلك الوقت اسمه جيمس ماكفيرسون الذى نشر فى عام ١٧٦٠ قطعا شعرية ادعى انها مترجمة لشاعر اسكتلندى عاش فى القرن الثالث الميلادى واسمه « اوسيان » وما يهمنا فى هذه المرحلة هو ترحيب الأدباء فى أوربا ، وخاصة فى فرنسا وايطاليا وألمانيا ، بهذه الترجمة وخاصة عندما علم بها جوته ، كما مهدت الى حد ما للحركة الرومانتيكية فى الأدب •

**مسز آن راد كليف : ١٧٦٤ ـ ١٨٢٣ :**

تعتبر مسز آن رادكليف من أحسن كتاب قصص الفزع والرعب وكان معظم الشعراء الرومانتيكيين الصغار يعجبون بها

وخاصة شيللي واستعار منها بيرون شخصية لورا وشخصية مانفريد .
وكان اهتمامها بما هــو غامض ومثير وخارق للطبيعــة عظيما ولكنها
كانت تحكم العقل في انتاجها وكانت مثالية لدرجة انها لم تستغل
كل ما هو مثير ومرعب بل تخصصت في التحليل النفسي للخوف وكل
ما يرتبط بخوارق الطبيعة . كما انها برزت في خلق الجو المناسب
لقصصها وفي وصف روعة الطبيعة ورهبتها .

وأحسن قصــة لها هي « أسرار أودولفو » وظهــرت في عام
١٧٩٤ وتمتع هذا الكتاب بشهرة واسعة وتبعه عشرات من القصص
التقليدية . وتدور حوادث القصــة في القرن السادس عشر وتفقد
« اميلي » بطلة القصة والدتها وتصــبح تحت سيطرة عمتها القاســية
مدام تشيرون وتقع اميلي في غرام فالانكورت وهو شاب من أسرة
عريقة ولكنه ليس غنيــا ، ولكن العمة التي تزوجت رجــلا ايطاليا
شريرا ترحل باميلي الى قلعة أودولفو في جبال الابنين ، وفي القلعة
وعن طريق الحوائط المنزلقة والأبواب السرية والسراديب والأنفاق
الخفية والأصوات المزعجة ، تحدث حوادث غريبة تقشعر لها الأبدان
وتهرب اميلي وتقابل فالانكورت مرة ثانية وبعد مشاحنات عدة تتزوجه
ويظهر أن زوج عمتها لص ويزج به في السجن .

وفي أواخــــر القرن الثامن عشر ، وبفضــل دقة الشـــعور
والاحساس عند ريتشاردســون ، وبفضــل عبقرية فيلدنج وغزارة
مادته ، وبفضل ســخرية سموليت وقوة ملاحظــاته ، مهدت هــذه
المحاولات لاعداد القــالب الذي استمرت القصة تصب فيه لمــدة مائة

عام • ولكن بالرغم من هذه المحاولات كانت دراسة النفس البشرية سطحية بعد ريتشاردسون ولم يهتم فيلدنج أو سموليت بمعرفة الدافع النفسى وراء الشذوذ فى الطباع البشرية وغرابة أطوارها • وظلت الشخوص ، وخاصة النسائية منها ، كالأشباح فى القصص من بعدهم حتى بدأت شارلوت واميلى برونتى فى الكتابة فى القرن التاسع عشر •

ويمكننا القول بأن قصاصى القرن الثامن عشر كانوا سلوكيين فى علم النفس ونفعيين فى فلسفتهم ومهما يكن أمرهم فقد تمكنوا من خلق الشخوص ولو لم تكن كاملة وظلت مرتبطة بالفكرة الشائعة فى العصور الوسطى والقرن السابع عشر ولم تخرج عن كونها تقليدا للأمزجة الأربعة •

**سير والتر سكوت : ١٧٧١ ـ ١٨٣٢ :**

والقصة الانجليزية تدين بالكثير لسير والتر سكوت فقد كانت عبقريته هى المادة التى حولت العناصر المفزعة فى قصص الخوف والغموض الى شيء جديد ، وكان احساسه العميق بالماضى وبالتاريخ هو القوة الخلاقة فى قصصه • واذا كان فيلدنج وريتشاردسون وسموليت قد عكسوا الحياة والطبيعة فى قصصهم بحيث أصبح أدبهم المرآة للقرن الثامن عشر فقد أدار سير والتر سكوت هذه المرآة نحو العصور الوسطى ونحو الماضى البعيد الذى لم يعرف عنه معاصروه شيئا • فقد اقتبس سكوت الأسماء والتواريخ من كتاب بسيط فى

التاريخ وحولها الى أدب قصصى ، وهكذا خلق من العظام الجافة شيئا ينبض بالحركة والحياة والجمال وأخذ كالساحر القدير يمشى بين القبور وحطام الحضارات القديمة فى الماضى يوقظ أشباحها ويعيدها للحياة • وقد كانت هناك محاولات قبل سكوت لاحياء القصة التاريخية ولكنها لم تكن بنفس القوة ، ومن بعده أصبح هم كل أديب هو اكتشاف جذور جديدة فى باطن الأرض من الأزمان الماضية ليعطيها قوة ونضارة وحيوية •

وربما كانت لدينا الآن كتب تاريخية ، أعمق بكثير مما كتبه سكوت ، ولكن يجب ألا ننسى أن سكوت كان أديبا قبل أن يكون مؤرخا • وقد حاد سكوت عن التتابع الزمنى للأحداث أحيانا واختلق مواقف جديدة وأعطى لنفسه الحرية فى خلق ثياب شخصياته وتطوير وتغيير عاداتهم وأذواقهم ، ولكن ، بالرغم من كل هذا ، فقد أحيا التاريخ وكانت محاولته رائعة • فقد وجد التاريخ كمجموعة من الصور فى فانوس سحرى بأشخاصه وحوادثه وأضفى عليها روح الاستمرار والحركة من عنده • ولهذا يمكننا القول بأن نظرته للتاريخ كانت نظرة اليزابيثية رومانتيكية ، وليست نظرة علمية دقيقة واقعية • وكان سكوت يعتبر الحوادث الجسام نتيجة وتعبيرا عن مصير الانسان وحظه من الخير والشر وليست تسجيلا للحوادث التاريخية ، فقد كانت شخوصه تعرف أدوارها ، مجبرة على القيام بها • وقد صور سكوت تصرفات شخوصه ولكنه لم يتعمق فى دراسة الدوافع والأسباب النفسية ولم يحاول أن ينفذ الى أعماقها •

وهكذا يختلف أسلوبه فى تصوير الشخصيات عن كاتب القصص التاريخى الحديث • واذا كان سكوت قد حاول أن يزين الماضى فربما لأنه كان يريد أن يعطى معاصريه الفكرة بأن الحاضر يحاول عبثا أن يحطم قيم الماضى ، فقد كان سكوت يحب روح العصور الوسطى التى كانت تجمع الناس حول نوع من الاخوة التى تظهر فى شخص المسيح عليه السلام • وربما كان يرى فى عصره عصرا تسوده روح المنافسة والفردية وحب السيطرة عصرا يهتم بجمع المال ويتبع فلسفة عدم التدخل أو اطلاق اليد Laissez-faire عصرا تسوده روح عدم الاكتراث والاثرة وحب النفس • وعندما اتصل بالماضى وأحياه فى قصصه كان يحاول أن ينعم بدفء ناره قبل أن تصبح رمادا •

لقد كان سكوت رجلا محافظا يحب التقاليد والعادات القديمة وكان واعيا للدور الذى تلعبه الطبقة الفقيرة المتواضعة فى التاريخ ولم يقلل من قيمة دورها • وقد تمتع سكوت بالشهرة حتى بعد موته بمائة عام ولكن طريقته أصبحت غير مقبولة فى عصرنا وغلبت نواحى الضعف فى قصصه على ماحققه من حسنات ، فنحن نجد بطلاته الآن كالملائكة وحواره طويلا ومملا وأبطاله كثيرى العدد • ومن حسناته مقدرته الفائقة فى تصوير جمال الحركة والعمل البطولى وخاصة فى المعارك وغزارة معلوماته التاريخية • وبالرغم من عدم اهتمامه بالتحليل الدقيق للعاطفة فقد كان يهتم بقوة العاطفة بوجه عام •

ومسرح قصصه مزدحم بالشخوص العدة ويعتبر رسمه للشـخوص الثانوية رائعا ولهذا يعتبر فى الأدب الانجليزى كاتبا ديمقراطيا •

**جين أوستن : ١٧٧٥ ـ ١٨١٧ :**

وقد أعطانا العصر الذى نشأ فيه سكوت كاتبة قصصية ممتازة ولكنها على النقيض من سكوت لم تكن رومانتيكية النزعة • وبجوار لوحات سكوت الزيتية المليئة بالحركة والألوان ، تظهر قصص جين أوستن وكأنها صور مصغرة منقوشة على العاج فقد كانت جين أوستن تعلم جيدا ماتريد ، وتدرك حدود امكانياتها ولهذا وصلت الى الكمال فى‌ميدانها ولم تخطىء فى حكمها على الشخوص ولم تترك خيـوطا معلقة فى قصصها ولم تضف الى صورها ألوانا زاهية أو زائدة ، ولم تترك أثرا فى سردها للاهمال أو لعـوامل المصـادفة أو التخمين فى التركيب أو الحبكة فنحن نجـد أنه من الصعب علينـا أن نعيد قول ما كتبت فى قالب هزلى •

وقد وضعت جين أوستن نفسها فى عزلة عن الحركات السياسية والاجتماعية التى كانت تشغل بال أوربا فى ذلك الوقت • فقد تجد جنديا فى قصصها ولكنها لا تهتم الا بأثر بذلته العسكرية الجميلة فى نفوس السيدات الصغيرات ، واذا ذكرت بحارا فى قصة أخرى فلكى تتكلم عن ضعف مرتبه وعن الصعاب التى تلاقيها زوجته • وتجنبت

آثار الثورة الصناعية في انجلترا وعاشت في الريف بعيدا عن المدن وصخبها ، واذا سافرت احدى بطلاتها فان رحلتها لا تتعدى تغيير جو المنزل الريفي بآخر قريب • وتجنبت أيضا الألم الرومانتيكي الذي عاناه شعراء هذه الفترة فقليل جدا من شخوصها النسائية تأثرن بالشعر الرومانتيكي أو قرأن روايات الفزع والرعب والغموض التي تحدثنا عنها • وفي عالمها الذي صورته وعاشت فيه لا نجد أثرا للفقر المدقع ولا الثراء الفاحش • وقصصها تدور حول ثلاث أو أربع عائلات يعيش أفرادها في انسجام تام تدور معاملاتهم في دائرة اجتماعية ضيقة تحكمها العادات الطيبة والمنطق السليم •

وفي هذه الدائرة الضيقة لم تكن هناك حوادث تثير الزوابع أو تعكر صفو هذا الهدوء أو تجعل ماء هذه البحيرة الصافي يضطرب بالأحداث الهائلة • وكان أهم ما يشغل بالها هو الزيارات من آن لآخر ، والقيل والقال والأفراح والشراء من الأسواق أو التحدث عن العائلات الجديدة • وكان أهم وأخطر حدث يمكن أن يحدث هو « حفلة رقص » وأفظع شيء هو فرار رجل مع آنسة •

ومن ناحية أسلوبها فهي لا تضيع وقتها في الوصف بل تندفع بقوتها نحو هدفها وهو الكشف عن شخصياتها خلال الحوار • وبطلاتها بالرغم من أخطائهن وغلطاتهن يعتبرن « سيدات » وشهرة جين أوستن الأدبية واسعة ويعتبر الوصف غير المباشر للشخوص معقلها في الأدب الانجليزي والأنماط العدة التي تضعها تظهر لنا

فى شكل طبيعى وبدون تكلف خلال الحوار ، وكثيرا ما تفصح عن نفسها بعبارة واحدة • ويعتبر أسلوبها أسلوبا فنيا عاليا فيه سـخرية فيـلدنج اللاذعة وحبكات قصـصها توحى بعقلية فذة ولو أنهـا غير رومانتيكية وتدور معظمهـا حول وصف الحيـاة وكأنها لعبة لكسب زوج أو اقتناص عريس مناسب •

# الفصل الرابع

# الثمرة

## القرن التاسع عشر :

## العصر الفكتورى

### ١ ـ روح العصر :

يحسن ونحن على أبواب القـــرن التاســع عشر أن نلخص ماحققته القصة فى القرن الثامن عشر اذ ربما أعمانا تقدمها وازدهارها عن نواحي الضعف فيها • فقد كان القصاص يعتبر نفسه وهو يسرد القصة وكأنه عالم بكل شيء ، وكانت الحبكة فى القصة تأتى فى المقام الأول وتشبه الى حد كبير الحبكة فى المسرحية ، لها تعقيدات كثيرة تنتهى بحل العقــدة واظهار الحقيقــة • وكانت التجارب والمــواقف والأزمات التى تمر بها الشــــخوص مفتعــلة لكى تخـدم التركيب المسرحى للقصة ولهذا كان تيار الحياة المتدفق يتوقف وينحنى أحيانا ويخضع لنظام قاس مفتعل • وبالرغم من عظمة الشخوص وحيويتهم الا أنهم كثيرا ما أصبحوا أنماطا يقف الواحد منهم فى مقابل الآخر لكى تظهر المفارقة الكوميدية واضحة • أما من ناحية الاحساس فقد عانت القصــة فى القــرن الثامن عشر من الاجداب العــاطفى وفقد الاحساس الشاعرى ، فالحب يعالج فى هذه القصص بطريقة تقليدية أو بطريقة مضحكة أما عن المآسى التى تهز المشاعر النفسية فقد كاد ينعدم الاهتمام بها • ومن ناحية الموضوع فقد كانت هناك حلول معدة

لكل مشكلة تهدد ثقة العصر بنفسه ولهذا نجد أن معظم القصص تهتم بسرد « الحكاية » التى يفضل أن تكون لها نهاية سعيدة وتتجنب الخوض فى مشاكل النفس البشرية التى لا حصر لها •

ويعتبر العصر الفكتورى عصرا مليئا بالأحداث والاختراعات والتطوير السياسى حينما انتقلت السلطة من أيدى النبلاء الى أيدى الطبقة المتوسطة •

ويظهر فى هذا العصر اعلام فى مختلف الميادين مثل باستير وباجيت فى الطب وداروين وتوماس هنرى هكسلى وهربرت سبنسر والفريد راسل والاس وتندال فى العلوم الطبيعية ومالثوس وبنثام وجون ستيوارت ميل فى الفلسفة والاقتصاد وماكسويل وفاراداى فى العلوم • وفى عالم المواصلات بدأت انجلترا عصر بناء الطرق وشقها والاتصال التليفونى والتلغرافى واللاسلكى ، كما بدأ عصر السيارات والمحركات والنقل الجوى وتطورت الصناعة بادخال الآلات الميكانيكية فى الانتاج بعد الاستفادة من البخار والديزل والكهرباء وتحسنت آلة التصوير الفوتوغرافى وتبعها الفونوجراف والآلة الكاتبة والسينما •

وبالرغم من كل هذا التقدم العلمى لم تتحسن حالة الشعب ، وخاصة الطبقات الفقيرة العاملة ، تحسنا ملحوظا • وكانت حالة العمال سيئة للغاية واستغل أصحاب رءوس الأموال النساء والأطفال فى المصانع أبشع استغلال •

وكان العصر الفكتورى بالنسبة لانجلترا هو عصر الامبراطورية الذهبى فقد استولت على مصر والسودان وسيطرت على قناة السويس وأقامت حكمها فى الهنـــد وأصبحت كندا واستراليا ونيـوزيلندا مستعمرات تحكم نفســها ، وكالأخطبـوط امتد نفـوذ انجلترا الى محميات ومستعمرات عدة فى أوربا وآسيا وافريقيا وأمريكا ، وأصبحت أكبر امبراطورية فى التاريخ الحديث .

ويعكس الأدب الفكتورى عامة ، والقصة خاصة ، مشاكل العصر المعقدة سواء أكانت مشاكل اجتماعية أم دينية أم فلسفية . وكان العصر عصرا يميزه طابع التزمت والتقيد والمحافظة على التقاليد وعدم الانطلاق ولهذا يذكرنا بعصر المتطهرين فى القرن السابع عشر . وكان أدب العصر ، شعره ونثره ، أدبا تعليميا أخلاقيا موجها، وكانت القصة أحب أنواع الأدب وأوسعها انتشارا . ويعتبر العصرالفكتورى العصر التالى للعصر الاليزابيثى من حيث العظمة والثراء .

ومن مشاكل العصر الفكتورى العدة مشكلة تحرير العبيد فى سنة ١٨٣٣ فى المستعمرات وأثر فلسفة المذهب النفعى لبنثام ونظرية مالثوس الذى كان يرى أن الحل الوحيد للقضاء على الفقر يجب أن يكون عن طريق تحديد النسل . ولكن أهم ما كان يشغل بال كتاب العصر هو تحدى العلم للدين ، ونظرية داروين فى التطور وتعارضها مع سفر التكوين فى العهد القديم ، وقد سبق نظرية داروين التى نشرت فى عام ١٨٥٩ تحضير لها فى أعمال جان بابتيست لامارك العالم

الفرنسى الطبيعى « ١٧٤٤ – ١٨٢٩ » والى جانب فلسفة داروين انتشرت الفلسفة المادية التى أنكرت وجود أى شىء خلاف المادة وعلى ضوء هذه الفلسفة فسر الفكر نفسه تفسيرا علميا ميكانيكيا ماديا على أنه يفرز بوساطة العقل كما يفرز الكبد المرارة •

ولكن البذور التى زرعها الرومانتيكيون لم تمت فى العصر الفكتورى كلية ونرى ثمارها فى أعمال فلاسفة ومفكرين وأدباء أمثال كارليل ، نيومان ، موريس ، جورج اليوت ، وماثيو آرنولد ، وكل هذه الأسماء مع اختلاف مشاربها وطرق تعبيرها كانت ضد ما أطلق عليه « فلسفة الموت » أو المادية أو ما أطلق عليها كارليل « الشلل الروحى » وكان رد الفعل هذا نتيجة للفلسفة المادية وفلسفة اطلاق اليد وعبادة التقدم وأكد هؤلاء المفكرون والأدباء وأيدوا القيم الروحية والدينية واعتبروا المجتمع مجموعة من الأفراد فى عائلة واحدة يربطها الحب والشفقة والتآلف الروحى وليس مجموعة من الشركاء فى شركة للاستثمار •

ومن نتائج اصطدام العلم بالدين وانتشار القلق ظهر مذهب التشكك الذى انتشر فى أواخر العصر والذى كان من أنصاره توماس هنرى هكسلى وسبنسر ولسلى ستيفنز وماثيو آرنولد ، وظهر فى القصة فى قصص جورج اليوت وصمويل بتلر • وهذه المجموعة كانت تؤمن بالخلق المسيحى والقيم المسيحية ولكنها طرحت جانبا حرفية العقيدة المسيحية • وعلقت جورج اليوت على الثلاث كلمات

التالية : « الله والخلود والواجب » بقولها « من الصعب ادراك الأولى، ومن الصعب الايمان بالثانية ، والثالثة تظهر بشكل قاطع مطلق » •

ولعل أصدق تقـديم لهذا العصر الذى تبع الرومانتيكيـة فى الأدب ما كتبه رالف فى كتابه « تاريخ حضارتنا » عندما وصل الى القرن التاسع عشر حيث يقول :

« بظهور الصناعة الحديثة تغيرت الصورة جذريا ، فبينما ساعدت على زيادة السكان وانتشارهم ، ساعدت أيضا على تجانس الشعب • وهكذا وعن طريق اتساع المدن وسهولة المواصلات ونشر الثقـافة بسعر رخيص ، أصبح من الممكن الوصول الى تجانس فى عقليات مجموعة كبيرة من النـاس • ويجب علينـا أن نشير الى الدور الهام الذى لعبته الطباعة فى احداث هذا التطور • وفن الطباعة كان معروفا فى أوربا منذ القـرن الخامس عشر ولكن من أهم آثار الطبـاعة فى الثقـافة فى القرن التاسـع عشر اختراع الطبـاعة الآلية والمطبعـة الدائرية • وهكذا خـرج للناس عـدد كبير من الكتب والمجـلات والصحف وأصبحت فى متناول العمال والفلاحين فى الأماكن النائية. وبهذا هيأت الصناعة والطباعة الجو الذى نمت فيه الديمقراطية » •

ويعطينا العصر الفكتورى أسماء لامعة فى الأدب وخاصة فى القصة وذخيرة كبيرة من الانتاج الأدبى ، وتلالا من الكتب والمجلات أنتجتها هذه المطابع الآلية • ولكن مع هذا فليس لهذا العصر طابع معين مميز بالنسبة لنا • وقـد تكون المطبعة الدائرية قـد أفلحت فى

استعمال شريط طويل متصل من الورق ولكن روح الاستمرار هذه لا نكاد نراها في الانتاج الأدبي لهذه الفترة بوجه عام •

ولا يسعنا في مجال هـذا العرض الضيق ونحن نستعرض القصة في العصر الفكتوري الا أن نغض النظر عن بعض الأسماء في هـذا العصر الذي يزخر بالنشاط الأدبي • وما يهمنا هو محاولة الالمام بالعصر جملة ، والطريقة المثلى هي أن « تأخذ نظرة عين الطائر » حتى ولو كان معنى هذا أن بعض الأدباء سيظهرون نقطا صغيرة على الأرض • وليس الكم وحده في انتاج أديب من الأدباء مبررا كافيا لأن نوليه كل اهتمامنا وانما نوليه عنايتنا اذا استطعنا أن نجيب عن الأسئلة التالية بالايجاب : هل لا زلنا نقرأ قصصه باهتمام؟ هل هذا الكاتب ما زال يؤثر في أدبنا الحديث ؟ •

وربما يظهر لنا بعد تطبيق هذا المذهب النقدي الجائر ان عددا من قصاصي العصر الفكتوري قد أصبحوا في عداد النسيان لأننا لانجد في قصصهم مايشوقنا ويثير اهتمامنا فهم يخدمون أغراض عصرهم ثم يموتون معه •

ومع هذا فليس للنقد قواعد ثابتة ، وما نعتبره اليوم غير ذي بال قد يثبت أنه جدير بالاهتمام والتحليل فيما بعد • ومهما كان الأمر فنحن نهتم بالمستقبل ، والآراء النقدية عن أدب العصر الفكتوري كثيرة يختلف بعضها عن البعض الآخر اختلافا كبيرا • وربما أعطينا العصر حقه اذا قلنا ان شعر جيرارد مانلي هوبكنز يعتبر شعرا هاما في عصرنا بالرغم من أنه لم يقرأ في عصره • ويعتقد بعض النقاد

ان قصة « صامويل بتلر » « طـريق بنى البشر » أحسن قصــة فى العصر الفكتورى على حين يعتقد آخرون أن قصتيه عن « ايروين » هما أحسن ما كتب • وهكذا أصـــبح بعض عمالقة القصــة أقزاما وأصبح بعض الأقزام عمالقة •

ويمكننا القول بأن أدب العصر الفكتورى بوجه عام ومنذ عام ١٨٤٠ كان ينحو نحو الثقافة السطحية بدون عمق لأنه كان أدبا تجاريا ، فقد كان الشعب يتعطش للقراءة وان لم تكن له القدرة على التذوق أو حب الفنون ودراسة الأدب •

وقد جرت العادة فى المجال الأدبى أن نهتم بتأريخ ونقد الشعر والمقال والسير والترجمة الذاتية ونهمـل تاريخ القصة ونقـدها • ويطلع علينا بعض الناس بالرأى القائل بأنه لا يجب علينا أن نضيع وقتنا فى قراءة القصص • أما فى العصر الفكتورى فقد طغى الفن القصــى على ســائر الأنواع الأدبية وأصبحت المشــكلة هى حصر أنواعها • وحاول القصاصون معالجة القصة بشتى أنواعها حتى يلحقوا بما جد على الذوق الأدبى العام من تطورات • وكان لاقبال الجمهور على قراءة القصة أثره الكبير فى خلق عمالقة القصة فى القرن التاسع عشر • وبهــذا أصبح لنشر القصــص أكبر مكان وارتفـع مستوى القصة من بلد الى آخر حتى اننا ننظر الآن الى العصر الفكتــورى باعتباره العصر الذهبى للقصة •

والقصة التى تربعت على عرش الأدب بأنواعه فى تلك الفترة

كانت خليطا عجيبا مفككا من حيث الاطار والموضوع ، يعتبر نصفها عملا أدبيا والنصف الآخر شيئا غير الأدب لا يعدو أن يكون نتيجة لفشل العقل التحليلي المنطقي في الوصول الى شيء • وكانت القصة نتاج مجتمع متغير ينمو بسرعة دون تجانس بين طبقاته أو عقلياته ، مجتمع بدأت الأنظمة الاجتماعية والثقافية القديمة تختفي منه لتحل محلها أنظمة وقيود جديدة•وكانت القصة على أحسن الفروض نوعا من الأدب ، ولكنه نوع يخرج عن اطار الأدب بوجه عام ، فمعظم قصاصي العصر الفكتوري لم يكونوا قصاصين أو رجال أدب وحسب بل كانوا أكثر من ذلك وكان أمامهم ثلاثة طرق :

١ ــ فقد كان من الممكن أن يقترب القصاص من رجل العلم أو عالم الاجتماع أو الصحفي ، ويحاول أن يكون موضوعيا بقدر الامكان ، يلاحظ ويسجل ما يدور حوله بدلا من خلق المواقف والحوادث • وكان للتشريح والطب واختراع الكاميرا أثر في هذا الاتجاه ، ففي عالم يتغير بسرعة أصبحت الكاميرا أو الوصف الدقيق بمثابة المرآة التي تحتفظ بالصور التي تعكسها • وجاءت السينما لتساعد القصاص في السيطرة على الزمان ، وأصبح في استطاعته أن يتحكم في اطالته أو تقصيره حسب هواه•وأصبح الزمن أكثر سيولة واتخذت القصة شكل تلاحق الصور في الفن السينمائي• ومن ناحية الموضوع تطورت القصة كذلك وأصبح القصاص يهتم بتسجيل الحركة الخارجية والسلوك بدلا من تحليل الدوافع النفسية، فالنوع الأول يحاكي الصورة الفوتوغرافية والسينما والنوع الثاني

يحاكى التأمل فى المرأة ، وأصبحت الشخوص بوجه عام خارجية النزعة ، قلما تلجأ الى تحليل عواطفها • وتغيرت طريقة العرض من ابراز الدوافع الخفيــة الى الكشف الخــارجى ، من الاعتراف فى المذكرات والرسائل فى تكتم وسرية الى الافصاح المكشوف العلنى الذى نراه فى أدب الطبيعيين فى القرن العشرين والذى مهد السبيل له اميل زولا فى فرنسا فى القرن التاسع عشر •

٢ ـ والسبيل الثانى كان عن طريق نبذ الخليط المفكك العجيب فى القصة والاتجاه الى تطوير القصة حتى تصبح عملا فنيا متكاملا يضارع السونيت أو القصيدة فى تكوينه ، ويصبح القصاص حينئذ مثل الرسام أو الموسيقار • وكان هذا الاتجاه حلما راود خيال فلوبير فى فرنسا ومن بعده هنرى جيمس •

٣ ـ والسبيل الثالث هو أن يترك القصاص العلم والفن معا ، ويحاول العثور على معنى فى موضوعات القصص القديمة وفى الماضى البعيد مستغلا تكنيك القصة فى عصره محاولا جهده أن يجعل من قصته درسا تعليميا ، ومع ذلك فقد لا يكون هذا الدرس دينيا أو سياسيا ، أو بعيدا عن فلسفة معينة فى الحياة • وهذا النوع نجده فى قصص جورج اليوت وتوماس هاردى وميريديث فى انجلترا ، وفى أناتول فرانس فى فرنسا وتولستوى فى روسيا •

ومن غريب الأمر أن الجمهــور الفكتورى كان يتمتع بحب استطلاع غرزى وتقبل وفهم للقصة أعمق بكثير من بعض نقاد العصر

الذين لم يكن لديهم هـذا التقبل الغـريزى • وكان أهم شيء فى القصة هو رسم الشـخوص ، وبمقدار العـلاقة الوثيقة والاحساس المتبادل بين الشخوص فى القصة والقارىء ، كان يقاس نجاح القصة أو فشـلها • وكان الكاتب الذى يعطى شخوصا حيـة فى قصصـه أحسن بكثير من الكاتب الذى تزخر قصصه برسوم شخوص ميتة وكأنها فى مشرحة •

ولا يمكن لقصصى أن يخلق مثل هذه الشخوص الحية الفذة الا اذا كان منقسـما على نفسه تتنـازعه قوتان متنـافرتان ، كاتب له شخصية مزدوجة كدكتور جيكل ومستر هايد ، كاتب مثل ديكنز أو تولستوى • واذا كان القصصى من هذا الصنف من الناس تمكن من خلق شخوص عدة مما يتولد فى نفسه من مرح وتعاسة وحيرة• وكان العصر الفكتورى بوجه عام يقاسى من هذه الصفات فقد كان كما بينا منقسما على نفسه وكانت ميوله تتسم بالتعارض الشديد •

وفى نهاية ثلاثينات القرن التاسع عشر كان ديكنز مشهورا لما كتبه فى مذكرات بيكويك ونيكولس نيكلبى وترجمت قصصه وكانت تقرأ فى أوربا • وظهر « ثاكرى » فى الأربعينات وكذلك الاخوات « برونتى » ولم تنتج روسيا أدبا مماثلا الا فى الستينات والسبعينات وحتى فى فرنسا ، فهناك فترة بين موت « بلزاك » فى ١٨٥٠ ووصول فلوبير فى ١٨٥٧ ومعـه « مدام بوفارى » ، ونوع جـديد من النثر

القصصى . وهكذا أصبح القصاصون الانجليز فى الطليعة فى القرن التاسع عشر .

ويمكننا القول بأن قصاصى العصر الفكتورى كانوا يحذقون فن سرد القصة أو « الحدوتة » . وربما كان لطريقة نشر القصص فى مسلسلا واجزاء أثرها فى تفكك شكل القصة وعدم تسلسل حوادثها تسللا منطقيا وفى التكرار الممل فى بعض الاحيان وعدم التشجيع على انتاج أعمال أدبية متجانسة متكاملة . ولكن الجمهور كان يميل الى هذا النوع من القصص التى لا تتطلب ارهاق الفكر ، وكان تواقا دائما لمعرفة محتويات الجزء التالى وينتظر صدوره بفارغ الصبر . ولهذا كان جو القصة مكهربا دائما والشخوص محددة المعالم منذ البداية لا تتغير ، وذروة القصة مؤثرة تحرك العواطف . وأصبح شراء الكتب وبيعها عملا مربحا فى منتصف القرن ، وفيما بين عام ١٨٣٠ وعام ١٨٥٠ انخفض ثمن الكتب وأصبحت فى متناول الجميع ، حتى ان جورج اليوت رفضت بيع حق نشر قصتها«رومولا» ( ١٨٦٢ ـ ١٨٦٣ ) فى نظير عشرة آلاف جنيه .

وكان قراء القصة لا يخلون من الذكاء وكان من السهل على الكاتب القصصى أن يجعلهم يحسون بما يدور حولهم ويشعرون به بدلا من اثارة فضولهم وارهاق عقولهم بالتفكير . وكان من شدة محافظة هذا الجمهور ان أصبحت بعض الموضوعات محرمة على الأديب مثل الجنس مثلا . وكان هناك نوع من الرقابة المتعارف عليها

رقابة أملاها الرأى العام ، تمنع تداول هـــذه الأنواع من القصص ولكنها كانت لاتجد حرجا فى القراءة عن الغموض والحب والمغامرات • وكتب « ثاكرى » يقول :

« لن يقبل مجتمعنا ما هـو طبيعى • ولقـــد احتجت سيدات كثيرات وتخـلى عنى مشـــتركون كذلك لأننى وصفت رجلا يقاوم الاغـراء ويتـأثر به فى قصتى • وكان غرضى أن أقول ان للرجل احساسات يشـعر بها وله من الرجـولة والكرم ما يجعـله يتغلب عليها » •

**٢ ـ تشارلز ديكنز : ١٨١٢ ـ ١٨٧٠ :**

ان أعظم قصصى استطاع أن يطعم هذا الجمهور الشره المكبوت هو ديكنز ويعتبر الجمهور الذى شجع ديكنز مماثلا للجمهور الذى شجع ديفو على الكتابة منذ مائة وخمسين عاما • وكان هذا الصنف من الناس ماديا ، متعطشا للاثارة ، على استعداد أن يتعلم ، جمهـور شره فى شهيته • وكان على القصاص فى عصر فيكتوريا ان يشبع هذه الرغبات المختلفـة والأذواق المتباينة • فكان على القصـاص أن يكون فيلسوفا ، ومهرجا ، وعالما نفسيا ، وفنانا يمزج الهزل بالجد ، والعاطفية بالشعور الصادق ، والسوقية بالأدب • ومهما تكن طريقته فى الكتابة سواء أكانت الواقعية أو الخيال أو المهزلة أو المأساة أو الدرس الخلقى أو تحـــريك العواطف فقـد كان لا بد أن يكون

الأديب أولا وقبل كل شيء مسليا • يعطي للجمهور ما كان يجده في المسرح القديم من بكاء وضحك في وقت واحد •

وتشارلز ديكنز كاتب عصبي المزاج سريع الاستثارة ، وفي محاولته لارضاء جمهوره وارضاء نفسه كأديب نرى صراعا وعدم انسجام زادا في عصبيته • ففي سن الثانية عشرة نراه شابا ذكيا ، حساسا ، عصبيا يضطر للعمل بعد أن أجبر على ترك المدرسة لكي يسد دينا على والده الذي سجن من أجله • ومن هذه التجربة انقلب عالمه رأسا على عقب وتحطم الاستقرار العاطفي في عائلته وأصبح فريسة لهذه الصدمة القاسية التي لم يستطع أن ينساها أو يشفى منها طول حياته • وقد اعترف لمؤرخ حياته جون فوستر وكان قد بلغ متوسط العمر وصار غنيا ومشهورا ، بأنه لازال يعاني من الأحلام الفظيعة التي تذكره بهذه الفترة العصيبة من حياته • وهذه الفترة أو ما يسمى « بتذكر أيام الطفولة » نراها دائما في قصصه ونحن نرى في قصصه تلك المواقف المرحة والنواحي الباسمة في الحياة ، والفكاهة ، والراحة المنزلية ، والنظرات الحنون والاغاني وتقارع الكئوس التي يخلقها ويختزنها عقل الطفل والتي توحي بالخوف وعدم الاستقرار ، بالوجوه الشريرة التي تطل من النافذة ، ووقع أقدام القتلة والسفاحين في الشوارع والأزقة المظلمة والسعادة التي تهددها الكوارث • ولم يعبر ديكنز في قصصه عن احساساته الشخصية فحسب بل تكلم عن الحياة الآلية وتجرد الانسان من مبادئه وآدميته •

وكان يراود ديكنز أحيانا ، ومن أغوار سحيقة فى نفسه ، شعور بالحقد نحو مجتمعه وكان هذا شعورا لا اراديا يظهر فى اهتمامه بوصف جرائم القتل فى قصصه واهتمامه بها فى حياته • ويشبه فى هذا الشأن دوستوفسكى الذى كان يعجب بديكنز وتأثر به الى حد كبير • ولهذا فقصصه تزخر بالمتناقضات : مرح وراحة نفسية وظلام وعنف وجنون وموت •

وقد يجد رجلا مثل ديكنز علاجا للجرح العميق فى نفسه فى علاقة طيبة مع امرأة ، ولكنه كان تعسا فى حياته الجنسية•وربما كان هذا سببا من أسباب مرضه العصبى ، فقد قاسى من التوقف الجنسى فى حياته أيضا •

**ويمكننا أن نقسم انتاجه الادبى الى :**

١ ـ قصصه الأولى ( ١٨٣٤ ـ ١٨٣٩ ) ومنها « مذكرات بيكويك » و « أوليفر تويست » و « نيكولاس نيكلبى » و « محل العاديات الأثرية » و « دومبى وابنه » • وكتب هذه القصص وهو تحت تأثير عاملين مهمين أولهما : قصص البيكاريسك أو أدب الشطار فى القرن الثامن عشر والتى التهم منها عددا كبيرا وثانيهما : الميلو دراما المعاصرة ، وكان مولعا بالمسرح ، لما فيه من مناظر قاسية تتبعها أخرى هزلية فكاهية ساخرة • وبعد هذه المرحلة يكتب ديكنز قصصه دون الاستعانة بالطريقة الدرامية •

٢ ـ وتبدأ الفترة الثانية بعد قصة « دافيد كوبر فيلد » فى

١٨٥٠ويبدأ ديكنز فى خلط الترجمة الذاتية بعناصرأخرى مشوقة، وتصبح قصصه أكثر حبكة وأدق حساسية • ومع الحبكة العادية التى جرى العرف عليها والتى احتفظ بها لكى يرضى جمهوره نجد أنه بدأ يهتم بمجتمعه ويدخل على قصصه عنصر الرمزية ، فالضباب مثلا يلعب دورا هاما فى قصة « بليك هاوس » ١٨٥٣ ، والسجن فى « دوريت الصغيرة » ١٨٥٧ وكوم التراب فى «صديق الطرفين» ١٨٦٥ • ونقرأ فى « بليك هاوس » :

« الضباب فى كل مكان : الضباب على سطح الماء فى النهرالذى ينساب حول جزر صغيرة وفى وديان خضراء ، ضباب فوق سطح النهرالذى يمضى ملوثا حول أرصفة الشحن فى مدينةعظيمة قذرة• ضباب فوق مستنقعات اسيكس وضباب فوق مرتفعات كنت • ضباب يزحف الى المطابخ فىسفن شحن الفحم ، ضباب يستلقى فىأحواش الشحن وضباب يرفرف بين معدات السفن الكبيرة وضباب يتساقط على جوانب الصنادل والزوارق الصغيرة•••يلوح الضوء من مصابيح الغاز خلال الضباب فى أماكن متفرقة فى الشوارع ، يطبق الطقس على الأنفاس ، الضباب ما أكثفه والطين فى الشوارع ما أكثره » •

وفى هـــذه القصص يعتبر ديكنز أقصى ناقد لعصره ، فقد استطاع بثاقب بصره أن يكتشفالاخطار المحدقة بمجتمعه ومواضع الضعف فيه • والغريب انه بالرغم من اتساع رقعة معارفه ونشاطه الكبير فقد كان دائما بعيدا عن مجتمعه وطليقا من الخداع الذاتى

الذى اتصف به معاصروه • وبالرغم من أننا نربطه دائما بلندن فى عصر فيكتوريا الا أنه أمضى معظم حياته بعيدا عنها وفى سنين حياته الأخيرة اعترف بأنه كان يكره المدينة • وكان لسفره الى أمريكا أثره الكبير فى دراسة وطنه من الخارج •

وكان ديكنز يحب انجلترا التى نشأ فيها طفلا ، أما انجلترا فى عصر فيكتوريا بضبابها ودخانها ومصانعها فقد كان يكرهها ويحتقرها ويخافها • وكان يرى أن تقدمها الصناعى يسير فى ضباب كثيف وآمالها محصورة بين قضبان وجدران لسجن كبير ومجتمعها ليس الا مجموعة من السجون كما فى قصته « دوريت الصغيرة » أما سعى معاصريه وراء الثراء والجاه فيشبه طواف «صديق الطرفين» حول كومة من التراب • واستطاع ديكنز ، بعين على مجتمعه وعصره وبعين نحو الماضى ، أن يعطى شخوصه جذورا من الماضى ، من أيام فيلدنج وشكسبير ، وكان لدى ديكنز القدرة على أن ينظر للماضى الرومانتيكى خلال دموعه وابتساماته ، الى الالوان الزاهية والى اتساع الأفق أمامه وقد بدأت المساكن الشعبية والمصانع والمداخن تزحف الى المدينة وتحول الحياة الى « أيام صعبة » ١٨٥٤ • وقبل مجىء السكك الحديدية ومقدم بللى الذى ينفث دخانه وبخاره كان لا زال يذكر العربات التى تحمل المسافرين والفنادق على طول الطرق الزراعية والخانات •

لقد كان نصيب ديكنز من العبقرية كبيرا ولكنها كانت عبقرية

ينقصها الصــقل والتهذيب ، وخيـــاله الخصب فى تدبير المواقف واختلاقها كان قلقا مضطربا وكان كثيرا ما يهمل الشكل والاطار ، ولهذا أضاف القليل الى تكنيك القصة وبقيت من بعـــده كما كانت عليه فى القرن الثامن عشر لا تخرج عن كونها حكاية بيكاريسكية لها ميل للتهذيب والاصلاح وتنتهى بدرس خلقى وتزاوج بين السرد والحركة •

ولكن بالاضافة الى قيمة انتاجه العظيمة « كمسل » فى القصة فقد استحق ثناء من تبعوه فى كتابة القصة لأنه أيقظ الضمير الاجتماعى فى عصره • وفى عصر شوهه التفاؤل المستمر، كان ديكنز هو الذى لا ينخدع بالمنظر الكاذب • ومع هذا لم يكن متشائما بل كان يؤمن بالعـــلاقة الطيبة بين الله ومخلوقاته ، وبقوة الحب التى تنتصر فى النهاية • وقد نبذ التنظيم سياسيا كان أم دينيا وكان يؤمن بأن حرفية القانون تقتل وان الأنظمة مهما كانت فعالة ونافذة لا يمكن بأى حال من الأحوال أن تحل محل العلاقات الانسانية الدافئة بين الأفراد ، وكان يؤمن بأهمية علاقة الانسان باخوانه فى الانسانية ، علاقة مبنية على الاخلاص والحب • وفى الاحسان التلقائى المتدفق كالنهر من القلب والذى لا ينضب معينه كان ديكنز يجــد مثله الأعلى • وفى هذا الاحسان كان يكمن الحل الناجح والدواء الشافى لكل الحزن والبؤس اللذين يسممان الحياة حوله ولهذا يقول عنه «سانتيانا» : أعتقد أن ديكنز أحسن صديق يمكن للانسانية أن تقدمه لنا » •

ولا يؤمن ديكنز فى قصصه بفاعلية القوانين والتشريعات فى اصلاح المفاسد بل يؤمن بمسئولية الفرد وأن الخير سيأتى عن طريق الفرد وحده وخاصة الفرد المحسن • واذا كان لديكنز نظرية فهى الاصلاح عن طريق الحب •

ومع شعورنا بعـــدم مقدرة ديكنز على خلق حبكة لقصصه ، واهماله فى أسلوبه وفى بعض تراكيب جمله،وعدم قدرته على خلق الشخوص كما كان يفعل شكسبير مثلا الا اننا نعجب به ونقـــدره لحيويته الدافقة التى تحيط بمواقفه وشخوصه وتخلق عالما ديكينزيا خاصا • وان كان هذا العالم لا يشبه الأصـــل الا انه عالم له منطقه وقوانينه وجوه الخاص به •

وديكنز أستاذ الأدب الساخر وشخوصه تصبح أحيانا أنماطا تذكرنا بالأمزجة الأربعة • فالسيد ميكاوبر يجسد التفاؤل ويوريا هيب التملق ومستر سكويرز توحش الجهل والبطش •

وديكنز هـــو العصر الفيكتورى نفســـه ، أو على الأقل يمثل الجزء الأكبر منه ، فقد شارك العصرفى حبه للميلودراما وفى تفاؤله وحيرته • وتعتبر قصصه ، بدون المرح الذى فيها ، مسرحيات خلقية يتصارع فيها الملائكة والشياطين والغلبة فيها دائما للخيرين •

## ٣ ـ وليم ماكبيس ثاكرى : ١٨١١ ـ ١٨٦٣ :

ولد وليم ماكبيس ثاكرى فى كلكتا وكان والده يعمـــل فى

شركة الهند الشرقية ، ودرس فى كمبردج ولـكنه تركها بعد عام وحاول بعد ذلك دراسة القانون ولكنه ورث دخـلا يقدر بثمانمائة جنيه فى العام وأغراه ذلك بأن يهجر دراسـة القانون ويرحل الى باريس • وهناك انغمس فى حياة اللهو والعبث وألقى بنفسـه فى دوامة الحياة الباريسية وقد وجدها لذيذة • ولكن هذه المتعة لم تدم طويلا لأنه ما لبث أن واجه مشكلة كسب العيش بعد أن ضـاعت أمواله فى محاولة فاشلة لاستثمارها ولم يصادفه النجاح فىمحاولاته الأولى للنشر وكان ينشر فى عدة مجـلات مقالات وقصصا صمم رسومها بنفسه • وهبط دخله الى الحد الأدنى فى عام ١٨٣٥فأغلق على نفسه حجرته وأخذ يقرأ بنهم كل ما تقع عليه يداه من قصص وبعدها قال : « اذا لم أكتب أحسن من هذا فى ظرف سـتة أشهر فسوف أخرج من هذه الحجرة وأشنق نفسى » • وكان مما شجعه على الخروج من هذه العزلة ودفعه للعمل المتواصل ما كان يشـعر به من اشمئزاز نحو ما انتشر فى ذلك الوقت من قصص تزين حياة المحتالين والمجرمين • ويرجع هـذا الى أن بعض الكتاب كانوا قد شعروا بقسوة قانون العقوبات الصارم فنهضوا للدفاع عن المجرمضد المجتمع •

وبدأ ثاكرى حياته الفنية بقصة « بارى ليندن » ، وهى عـلى غرارقصة فيلدنج «جوناثان وايلد » ، وهى قصة من نوع البكاريسك ترسم صورة أفاق أيرلندى عاش فى القرن الثامن عشر • ويروى

« باری لیندن » ببساطة وفخر مغامراته الشريرة وكأنها لا تتنـــافى الأخلاق والقانون • وكان ثاكرى متأثرا فى هـــذه القصـة بروح الصحافة ولم يكن مندفعا نحو هدفه بشعور فنى كديكنز مثـلا وقد حاول مرارا أن يجد لنفسه عملا يعفيه من مشقة كسب عيشـه عن طريق الكتابة •

وكان ثاكرى سيىء الحظ فى حياته الزوجية فقد أصيبت زوجته التى كان مخلصا لها بالجنون وكانت تصغره فى السن وعمرت بعد وفاته ثلاثين عاما • ولم يستطع الزواج من امرأة أخرى أو يتخـذ لنفسه عشيقة لأنه كان متعلقا بزوجة أحد أصدقائه ، مسز بروكفيلد• وكان يتنازعه شخصيتان ، شخصية الأديب الخلاقة وشخصية الرجل العملى ولم يكن سعيدا فى حياته وتردد كثيرا فى اتخاذ الكتابة حرفة وزاد من تعاسته فقده لثروته وجنون زوجته •

ويتأرجح ثاكرى فى قصصه ما بين التهكم المستتر الذى يهتم بالفروق بين الطبقات وبين روح الواقعيـــة التى ميزت قصصه فى النهاية وجعلت منه علما من أعلام القصة فى العصر الفكتورى وذلك عندما بدأ سلاح التهكم يصدأ فى يده • وكان ديكنز يكتب عن حياة الفقراء وكان عاطفيا سريع الاستثارة ، وكان ثاكرى يكتب للطبقة الراقية وكان واقعيا ، قادرا على أن يصور الرقة فى الشعور • وفى بعض قصصه يعتبر أصدق من ديكنز الا انه كان ينقصـــه جنـون العبقرية التى كان ديكنز يشـارك فيها شكسبير • ولم يهتم ثاكرى

بالتغيرات الشاملة التى كان يضطرب بها عصره بل كان يهتم بعادات وأخلاق الطبقة الراقية من حوله • ويقول عن قصته « ســـوق الغرور » :

« نعم ، هذه هى سوق الغرور ، وهو ليس بالمكان الأخـلاقى حقا ، ولا بالمكان المرح ، ولو انه يعج بالضجيج » •

وقد واتاه النجاح بعد نشر « ســوق الغرور » فى ١٨٤٦ ـ ١٨٤٨ وكان نجاحها سريعا • والقصة تصــور حال المجتمــع فى أربعينات القرن التاسع عشر وقد بدأت الثروة تتدفق الىأيدى الطبقة الوسطى من الصناعة ومن التجارة فى الهند وبدأ الثراء يقوضقلاع العادات القديمة وأصبح أمل الفرد أن يدخلهذه الطبقة وكان لابد لتذكرة الدخول أن تنص على « الأصل والثروة » • و « ســوق الغرور » هى قصة الفتاة ، « بيكى شارب » ، التى لا تملك هذا ولا ذاك ، ولكن عوضها الله عنهمــا بعينين خضراوين جميلتين وارادة حادة تقطع كل ما يصادفها من عقبات للوصول الى غرضها ( لاحظ أن كلمة شارب فى اللغة الانجليزية معناها حاد أو ماض ) ولها عقل ذكى يدبر ويفكر فى قوة وصبر واحتمال وترقب • وصممت بيكى شارب ، تلك الفتاة الموهوبة التى تتفوق على كثيرات من بنات الطبقة الراقية ، أن تأخذ نصيبها من الدنيا ، من المال الذى تراه حولها •

وتعتبر « سوق الغرور » أروع ما كتب ثاكرى وفيها صــورة كاملة لفتاتين على طرفى نقيض فى أخلاقهما • فبيكى شارب ، كما

قلنا ، ذكية ولكنها متهورة وطائشة أحيانا ، وأميليا سيدلى ، جميلة مهذبة تتمسك بأهداب الأخلاق والفضيلة ولكنها غير ذكية ـ وتطغى شخصية بيكى شارب على شخصية اميليا سيدلى • وأصبحت بيكى شارب شخصية جديدة فى القصة ، فهى ليست مثل باميلا عند ريتشاردسون ولكنها قريبة من « روكسانا » فى ديفو • ونجد فى بيكى شارب فتاة مغامرة من الطراز الأول تتحرك فى مجتمع كما يتحرك الحلزون فى قوقعته • والقصة دراسة عميقة فى سعة حيلة المرأة وحبها الغريزى للتملك والوصول ، دراسة فى ازدواج الشخصية وفى قدرة المرأة على التشكل ، فبيكى شارب هى الفتاة المغامرة التى فضحت عصرها وهزمت عالمها • وبزواجها من « رودن كرولى » بدأت تتسلق سلم المجد الى أعلى درجات المجتمع الراقى بأضوائه الزاهية•ولكن هذا الدرج ظل درجا سحريا ، ربما يختفى فى أى وقت ، وفعلا اختفى هذا الدرج تحت تأثير أول صدمة لان المجتمع الراقى مجتمع قاس لا يحمى أو يرحم من رقوا اليه ما لم يتمتعوا بعراقة الأصل • وتظل اميلى منذ بداية القصة حتى نهايتها شخصية بليدة الفهم •

ولقد تجنب ثاكرى فى رائعته هذه الأبطال أو اللحظات البطولية وقد وصف قصته بأنها « قصة بلا بطل » • وهكذا لا نجد صدى للقتال الدائر حينئذ فى معركة واترلو وعوضا عنه نجدصورة من الاضطرابات الاجتماعية فى مدينة بروكسل فى الأسابيع القليلة

التى تسبق المعركة ، ومن الاستعدادات وبوادر الحرب السياسية والمالية فى لندن • ولم يسمح ثاكرى لأية شخصية من شخوصه بأن تسيطر على مسرح الحوادث أو تبز الآخرين.

وصور لنا ثاكرى موقف أشخاصه من الشعب • فمنهم من حاول أن ينخرط فى صفوف الشعب ، ومنهم من كان يتظاهر بذلك ومنهم من امتنع • وصور شخوصه فى تصميمها وفى فشلها ولكن دون أن يجبرهم على شىء • فقد كان ثاكرى يهتم بالشخوص لا بالانماط •

وثاكرى جدير بمكانة ممتازة فى العصر الفكتورى بالرغم من عدم اهتمامه بالشكل وقلة حماسته لتطورات عصره • وقد تجنب الحبكة المعقدة على عكس ديكنز ، وحاول أن يجعل قصته التى تبسط نفسها عادة فى بحر سنوات عدة تتطور خلال الحوادث والوصف • وشخوصه عادية لا يشوه طبيعتها أى وصف مبالغ فيه ولا تظهر لنا أفكارهم الذاتية لأن ثاكرى لم يكن يحذق هذا الفن• ولكنه يعوضنا عن هذا ببراعته فى فن الحوار ، فهو هنا يشبه حد كبير « جين أوستن » ، فقد كان القصاص فى استطاعته أن يسحب مقعده ويحادث القارىء حديثا خاصا فى ركن هادىء أما شخوصه فكان لها القدرة على اقناعنا بأنها تحيا حياتها الخاصة خارج القصة نفسها •

ونواحى الضعف فى قصص ثاكرى سببها القيود التى فرضها

عليه مجتمعه الذى قاسى منه كثيرا • وكانت نظرته للحيـــاة نظرة عميقة وثاقبة ولكنها كانت نظرة تهكمية وكان لابد لها لكى تفصـــح عن نفسها من جو حر لم يتوافر لثاكرى • وعليـــه نشأ صراع بين خياله الخلاق والعصر الفكتورى بقيوده ، ولم يســـتطع ثاكرى أن يكون مخلصا لعبقريته وانتصر العصر والعرف على العبقرية •

ونحن لا نجد فى قصاصى القرن التاسع عشر من يدانى ديكنز أو ثاكرى فى مكانته وكانت القصة قد آتت ثمارها وطغت على سائر الأنواع الأدبية •

**٤ ـ الأخوات برونتى :**

شارلوت برونتى : **١٨١٦ ـ ١٨٥٥**

اميلى برونتى : **١٨١٨ ـ ١٨٤٨**

آن برونتى : **١٨٢٠ ـ ١٨٤٩**

كان بتريك برونتى رجلا أيرلنديا عصبى المزاج فشـــل فى تحقيق ما يصبو اليه وخاصة بعد أن هزه الحزن على وفاة زوجتـه التى تركته ليرعى خمس فتيات وولد فى قرية نائية جيرانه فيها من عمال المناجم الذين لا يتذوقون الأدب • وأرسل أربعا من بناته الى مدرسة داخلية وتوفيت اثنتان منهن بمرض وبائى وحضر الاثنتان الباقيتان الى هاورث حيث قاما بتعليم نفسيهما فى المنزل ، وبمساعدة طفيفة من الوالد المتزمت الحزين • وكان للطبيعة من حولهما أثرها

الكبير فى تكوين شخصيتهما • وبدأت الفتيات فى خلق عالم خاص بهن ، فخلقت شارلوت وخلق أخوها « برانويل » بخيالهما عالما أسماه « أنجريا » • ( وتطوى الكلمة فى ثنـاياها معنى الغضب ) وخلقت الأختان أميلى وآن بخيالهما عالما مظلما آخر أسمياه «جوندال» وكتبا عن هذه العوالم الخيالية بخط دقيق ميكروسكوبى مازال جزء منه محفوظا فى المتحف البريطانى • ولم يكن هناك متنفس للفتيات سوى هـذه العوالم الخيالية والطبيعة من حولهن بريحها العاتية وصـخورها الصلدة وضبابها المنتشر وأشجارها الكثيفة • وكان برانويل ، بحكم جنسه ، أسعد حظا منهن ، فكان يتردد على حانة القرية وهناك ما زال الباحثون وعلماء النفس والدارسون ينقبون عن معلومات عنه فى محاولة لاماطة اللثام عن شـخصيته المنحرفة فقـد أدمن على تعاطى الأفيون وتوفى فى سن الثلاثين بمرض السل •

واتجهت الشقيقات الثلاث الى الكتابة بأسماء مستعارة بالرغم من جهلهن بالعـالم الخارجى حولهن • وتمكن من نشر قصـائد شعرية وبعدها نشرن ثلاث قصص فى عام ١٨٤٧ بأسـماء مستعارة « جين آير » بقلم كرر بيل ( شارلوت ) ، « مرتفعات وذرنج » بقلم ايليس بيل ( اميلى ) ، « اجنس جراى » بقلم اكتون بيل ( آن ) • وأحرزت قصة شارلوت برونتى نجاحا سريعا وترتب على ذلك أن خرجت من عالم صغير هو عالم راع للكنيسـة الى العالم الكبـير • واتصلت بثاكرى وكانت تعجب به أيما اعجاب حتى أنها أهدته الطبعة

الثانية من قصتها « جين آير » • ويعتبر انتاج آن برونتى فى مرتبة أقل من مرتبة أختيها ويمكننا التغاضى عنها •

وحاولت شاروت برونتى أن تتبع نصيحة ثاكرى وتكتب قصة على غرار قصص جين أوستن • ولا شك أن ثاكرى كان يشعر بحرج من جرأة شارلوت فى ابراز العاطفة النسائية فى «جين آير» بصراحة وكان هذا بدعة فى مضمار القصة فى العصر الفكتورى • ونشرت شارلوت قصتها « شيرلى » فى عام ١٨٤٩ وأثبتت القصة صعوبة امتثالها لنصيحة ثاكرى وذلك لان بطلة القصة كانت مستوحاة من شخصية أختها اميلى برونتى وكان فى هذا ما يكفى لتفتيت أية حبكة • وحظى الأب باتريك برونتى كذلك بنصيبه فى القصة وكان شخصا يتحدى تقاليد المجتمع الفكتورى ولا ينسجم فيه • ونشرت بعد ذلك فى عام ١٨٥٣ قصتها « فيليت » Villette وفيها أفسحت المجال لمهارتها الفائقة دون تقيد بما يمليه عليها مجتمعها وأوضحت عن عاطفتها نحو أستاذ بلجيكى اسمه « هيجر » كانت قد قابلته فى بروكسل وهى تعمل كمدرسة للغة الانجليزية فى مدرسة للبنات • وبالرغم من أننا نلحظ أثر ثاكرى فى هذه القصة الا أن القصة تفيض بعاطفتها الجياشة التى نراها فى قصتها « جين آير » •

وتعتبر قصة أميلى برونتى « مرتفعات وذرنج » من أغرب القصص فى الأدب الانجليزى لانه يصعب علينا أن نجد لها نمطا معينا تنتمى اليه ، ولان اعتماد اميلى على احساسها الداخلى لشىء

ملحوظ فى القصة٠وقد توفيت اميلى فى سن الثلاثين دون أن تحقق ما كانت تصبو اليه من تعطش للعلم والمعرفة ٠ وتصور قصتها ثورة فتى وفتاة على الأوضاع والتقاليد المتفق عليهـــا ولم تكن قصتها هى الانتاج الأدبى الوحيد الذى تركته ، بل تركت حفنة من القصـــائد التى تحتل مكانا ملحوظا فى الأدب الانجليزى ٠

وقد قابل ماثيو آرنولد أختها شارلوت قبـــل وفاتها بسنتين ٠ وكتب مرثية تحدث فيها عن اميلى قال فيها :

كيف سأشدو لها ، تلك التى لم تعرف
روحها ندا فى القوة ،
فى العاطفة ، فى الحماسة ، فى الحزن ،
فى الجرأة ، منذ وفاة « بايرون »
ابن النار الذى عمت شهرته الآفاق ـ وهى التى هوت
حائرة ، مغمورة ، تفنى نفسها ،
تلك التى أيقظت بشدوها الجرىء المحتضر ،
وكأنها نافخ فى الصور ، روحى ٠

وتقف اميلى برونتى خارج تخوم الأدب الفكتورى كما وقف « بليك » من قبلها خارج تخوم أدب القرن الثامن عشر ، وتختلف اميلى عن أختها شارلوت ، فلم تحول نظرها الى العـالم الخارجى ، وظلت ترسم شخوصها من واقع حياتها ٠ ونحن لا نجد لهذا العالم

الذى صوره ديكنز أو ثاكرى وجودا فى قصتها • واذا كان ديكنز قد حاول أن يجيب عن السؤال : كيف يسير العالم ؟ وما هى تطوراته؟ كانت اميلى تسأل نفسها : ما معنى الحياة ؟ فهى تنظر الى شخوصها وعلاقتهم بالكون الذى يعيشون فيه ، بالزمان والأزل ، بالموت والقدر وطبيعة الكون • وهكذا تلعب الطبيعة والظواهر الطبيعية دورا هاما فى قصتها ولهـذا فهى أقرب الى توماس هاردى كما سنرى • فالعواصف فى قصتها لها نفس الأهمية كالهدوء الذى يسبقها ويليها، وشخوصها لا تندم على ما تفعل ولا تحاول أن تبرر تصرفاتها أو تكبت عواطفها حتى ولو كانت قاسية وهادمة • ونرى فى قصتها أن الفرق بين ما هو خطأ وما هو صواب ، بين ما هو خير وما هو شر ، بين ما هو متفق مع القيم الاخلاقية وبين ما هو مختلف معها لا يشغل بالها ، ولهذا فهى تشبه الى حد كبير د • ه لورنس • والصراع فى قصتها ليس صراعا بين الخير والشر ولكنه صراع بين ما ترغب فيه الكاتبة وما لا ترغب وهنا تشبه الى حد ما الفيلسوف دافيد هيوم • فشخوصها تتصرف بما تمليه عليها أحاسيسها ولهذا من الصعب أن نحكم عليهم •

و « مرتفعات وذرنج » تنتمى ، كقصة غرامية ، الى ترايستران وأيزولت وروميو وجولييت وكان مقررا لمثل هذه المأساة العاطفية أن تنتهى بفاجعة لأن الحياة لا تحتمل مثل هذا الحب العنيف • ولم تكتف اميلى برونتى بتصوير العاطفة المشبوبة فى قصتها بل حملتها

تضمينا وبعدا ميتافيزيقيا • واذا كان للقصة غرض فهو غرض تغنى به « بليك » فى قصائده الصوفية من قبلها وهو أن القوة هى الفرح الأزلى وأن ما نعتبره شرا أو خيرا ينبع من مصدر واحد • فالفوضى والتنافر والعنف والصراع غرامة يجب أن ندفعها لفشلنا فى تحقيق معرفة نفوسنا وامكاناتنا العيش فى تناسق وانسجام • فالعاطفة والعقل كل منهما يسير فى طريقه ويتبع نظاما مختلفا • و «هيثكليف» ليس شريرا أو شيطانا ولكنه ينبوع لقوى متفجرة متنافرة لم تجد لنفسها مخرجا خلاقا بناء لتعبر به عن نفسها عن طريق الحب •

فالخير والشر اذن ما هما الا صورا فكرية،أو محاولات ذهنية للتبرير ، والحقيقة تكمن خلفهما • وقبل عصر «فرويد» استطاعت اميلى أن تغوص فى أعماق النفس البشرية وأن تصل الى معرفة أن الانسان يمكنه أن يكبت بعض هذه النزوات ولكن على حساب شخصيته ككل • و « مرتفعات وذرنج » أقرب الى المسرحية الذهنية منها الى القصة وتعتبر الشخوص فيها رموزا مجسدة للقوى التى عصفت بشخصية اميلى برونتى نفسها • وصدق نظرها هذا الذى يستشف التجربة الانسانية يعتبر نادرا ولا يقبل التحليل أو التفسير، فهو هبة العبقرية •

**٥ ـ جورج أليوت : ١٨١٩ ـ ١٨٨٠ :**

واذا تحولنا من اميلى برونتى الى جورج أليوت نكون كمن تحول من عالم قاس عاصف يضوى فى ضوء البرق ويرتعد تحت

صوت الرعد الى مدرج للمحاضرات تضيئه مصابيح الغاز فى جو خانق يزدحم بالرجال المتوسطى العمر ذى الرءوس الصلعاء • فجو قصصها ملىء بالساتان الأسود والقطيفة والمحادثات الثقافية وتنتشر فيه رائحة الدخان والعطور •

ولم تكتف جورج أليوت وكان اسمها الأصلى مارى آن ايفانز باستعمال الواقعية فى قصصها بل أخذت تطبقها تطبيقا علميا على عقول شخوصها وتحلل وتشرح تصرفاتهم فى محاولة لمكشف عن الدوافع• وكان من نتيجة هذا أنها أشاعت الذعر فى قلوب معاصريها وكشفت النقاب عما كان مستورا وأزاحت الستار عن كثير من مواطن الرذيلة. فقد كان عدد دور الدعارة فى العصر الفكتورى كبيرا كما أثبت ذلك أحد الباحثين فى القرن العشرين • وكانت النتيجة أن عظم شأنها وتوافد على منزلها الأدباء والمفكرون وأذكى رجال عصرها بالرغم من أنها كانت تعاشر رجلا لم يكن زوجها • وكانت مكانتها عالية وفى مأمن من الفضائح أن تمسها أو تحيط بها • وقد فقدت والدتها وهى فى سن مبكرة وألحقت بمدرسة فى كوفنترى حيث التقت بكثير من المفكرين الذى سرعان ما قوضوا دعائم ايمانها المطلق بالمسيحية ولم يأل ضميرها يؤنبها طول حياتها وظل العرف يلاحقها كظلها حتى انها تزوجت قبل وفاتها بشهور قليلة من رجل يدعى « كروس ! » Cross وظل هذا العرف يؤرقها ويصطرع مع طبيعتها الايجابية وعقلها الجبار ونظرتها الموضوعية للأمور •

وأعجبت جورج أليوت « بليويس » وكان مفكرا حرا وكاتبا نشيطا يكتب فى الفلسفة والعلوم الطبيعية ويحتـل مكانا مرموقا بين مفكرى عصره • ولم يكن رجلا وسيما بل كان معتل الصحة بسبب ارهاقه فى العمل لكى يتمكن من الانفاق على زوجته التى كان منفصلا عنها • وافتتنت به جورج أليوت لاخلاصه فى العمـــل ولم تستطع أن تتزوجه وكانت مقتنعة بأن حبها له حب شريف نظيف فتحـدت التقاليد وعاشت معه فى منزل واحد وكانت تهدى قصصها له •

ولم تكن جورج اليوت عاطفية النزعة ولهذا رفضت الزخرف والبريق وجمال المظهر وأصرت على أن الجمال هو جمال الروح، ويمكن رؤية هذا الجمال فى العمل الصادق الذى يصدر عن ارادة قوية • وقلما نجد كاتبة من هذا الصنف وبهـــذا المزاج الغريب • فمعظم شخوصها من الرجال العاديين • « وفى معظم الاحيان رجال مغمورون ، وأحاديثهم مفككة غير مستوية•ومع ذلك فهؤلاء الرجال العاديون يحملون ضمائر حية ويشعرون بهذا الشـعور النبيل الذى يكمن فى عمل الخير حتى ولو كان فى هذا ايلامهم ويخفون أحزانهم التى لا يستطيعون الافصاح عنها ، وكذلك سرورهم الخفى » •

وفكرة الرجل العادى هى احدى ملامح قصصها وكان مايهمها هو تحليل الدوافع الخفية فى شخوصها ولهذا تعتبر أول كاتبة تغوص فى أعماق شخوصها لتكشف رغباتهم التى لا يفصحون عنها وتنظر داخل نفوسهم لتظهر لنا كيف تعمل الارادة الانسانية • وعالمها ملىء

بالاحساس المرهف ، ولكنه احساس عقلي محض • والاحساس الخلقي الذي نجده في قصصها اهتدت اليه عن طريق العقل البشري وليس عن طريق الخيال •

ونشعر في انتاجها الأدبي بمحاولاتها للخروج بمفهوم القصة الى حيز أوسع وتوسيع امكانياتها كوسيلة للتعبير •وتحليلها لشخصية « آرثر دوني ثورن » بعد اغتصابه « لهيتي سوريل » يعد بدء تقليد جديد يستعمل تمعن الذات وفحصها ويمكن أن نعزو هذا الاهتمام بالدوافع الى نضوجها الفكري • فقد كتبت أول قصة لها وسنها أربعون عاما ، وكانت قد قرأت كثيرا من كتب الفلسفة والعلوم وتشكل عقلها وانصقلت مواهبها بتجاربها الكثيرة •

ولم تكن جورج اليوت تجد سعادة في الحياة وكانت في ذلك تشارك أمثالها ممن نبذهم المجتمع لأنهم رفضوا أن يسيروا في ركابه • وتحققت من حياتها من أن المجتمع في هذه الاحوال غالبا ما يكون هو المخطيء والفرد هو الذي على صواب • ونجد هذه التجربة الذاتية في ثنايا قصصها ، وازدادت ايمانا بما كان يقوله « ليويس » من أن الانسان يجب أن يقاسي في الحياة وخاصة الجنس اللطيف • وأصبح الاحساس بالألم مصدرا عظيما للالهام ووجدا كلاهما متعة ومتنفسا وراحة من هذه الآلام في ترجمتها الى كلمات وقصص • ولهذا تقاسي بطلات قصصها أمثال ماجي تاليفر واسترليون ودورونيا بروك وروMولا من الصعاب والمشاكل التي مرت بها جورج اليوت

نفسها • وقصصها تبين الايمان العميق بالفلسـفة القائلة بأن الطبيعة البشرية لابد لها من أن تنصهر فى بوتقة الآلام لكى تتطهر بنيرانها•

### ٦ ـ أنتونى ترولوب : ١٨١٥ ـ ١٨٨٢ :

ونترك جو اميلى برونتى العاصف وجو جورج اليوت الهادىء الحزين ونتجه الى عالم الكاتدرائية الانجليزى القح • ويطوف بنا فى هذا العالم الوقور أنتونى ترولوب الذى تمتع بشهرة طيبـــة فى القرنين التاســع عشر والعشرين • وأنتـونى ترولوب كاتب ثرثار مثل جين أوستن ، يحب مجتمعه ويتقبله ولا يعبأ بنظريات داروين أو ماركس شأنه فى ذلك شأن جين أوستن التى لم تحركها أحداث عصرها • ويمكننا أن نصفه بأنه كاتب قادر على أن يكتب ما يشـــاء وبسهولة تامة • وهو فى سيرته الشخصية يناقش كتابة القصــة كما لو كانت أمرا فى غاية البساطة • وكثير من قصصه كتبها فى أثنـــاء رحلاته فى الريف وقد اهتم بالحيـــاة الايرلندية وكانت منها مادة قصصه الأولى ومنها « قلعة ريتشموند » ١٨٦٠ وهى تدور حـــول مجاعة ١٨٤٦ ـ ١٨٤٧ فى أيرلندة وكان ترولوب شاهد عيان لها • وكان اعجاب القراء بقصصه التى تعالج حياة القساوسة فى انجلترا ومنهـــا « مدير المســـتشفى » The warder عام ١٨٥٥ وأبراج بارسيتشاير ١٨٥٧ يفوق اعجابهم بقصصه الايرلندية. وهذه القصص تكشف عن عالم الكاتدرائية الانجليزى القح ، عالم يسوده الهدوء ولكنه يغلى بما يجرى فى داخله من متناقضات ، عالم ظاهره الهدوء

والوقار ولكنه يقدح شررا بالمكائد من تحت هذا السطح اللامع .

وقد واتته معظم أفكار هذه القصص وهو يتأمل ذات يوم فى مشكلة التصرف فى ريع الكنيسة . وفجأة بدا له أن هناك عالما صغيرا داخل العالم الكبير، له مظهره الوقور ولا يضطرب خارجه بالأحداث، وهو فى الحقيقة عالم تسيطر عليه الأهواء والمصالح الشخصية وحب النفس والكبرياء والغرور ولا يتميز بالاحسان والمحبة والعطف والتدين . وكان الوقت مواتيا لظهور « القصة الانجليكية » . وأخذ ترولوب يلاحق القساوسة الذين يعيشون فى بذخ والتى كانت محتويات مخازنهم من الطعام والشراب أثمن فى نظرهم من محتويات مكتباتهم . وكان هذا الاتجاه خطرا على رجال الدين ، ولم يكن ترولوب وحده فى هذا الميدان بل كانت هناك حركة المذهب الدينى المعروف باسم الميثوديزم والتى كانت أيضا تحارب الفساد فى الكنيسة . وما أن حل عام ١٨٥٠ الا وكانت هناك قوى تهدد الكنيسة من الخارج وصراع آخر يمزقها من الداخل . وقد تفوق ترولوب فى الكشف عن خيلاء رجال الكنيسة ومنطقهم ومميزاتهم حتى على ديكنز اذ كان لترولوب عين ميكروسكوبية تكشف عن طبائعهم وعادتهم وكان ما يهمه من أمر الكنيسة هم الأفراد الذين يحملون لواءها وليست المنازعات العقائدية .

**٧ ـ تشارلز ريد : ١٨١٤ ـ ١٨٨٤ :**

واذا كنا ندين لترولوب بالقصة الانجليكية فنحن ندين

« لتشارلز ريد » « بالقصة الاجتماعية » • وقد أضاف تشارلز ريد الذى كان يسمى « بالقصصى صاحب المفكرة » ـ سلاحا جديدا الى الفن القصصى وهو تسجيل الحوادث وتأريخها وتدعيمها بالوثائق• ولكى يكون أمينا للواقع قام بزيارةالسجون ودراسة أحوالالمساجين ودرس صناعة العدد وحرفة المحاماة وأعمال البنوك وحياة البحارة على السفن • ويصف طريقته فى جمع مادته فى كتابه « اغراء شديد » وكان يفرغ نتائج دراساته وقراءاته فى قصصه •

وعندما تحول من الحاضر الى الماضى كان أمينا فى تتبعهلصغائر الأمور وتفاصيل الواقعية • وتعد قصته « الدير والموقد » ١٨٦١ أحسن ما كتب وهى تصور العصور الوسطى تصويرا حيا مفصلا للواقع مع ما فيه من بريق خداع فى بعض الأحيان • وتقع حوادثها فى القرن الخامس عشر وتصور حالة أوربا فى عصر النهضة قبيل عصر الاصلاح الدينى•وتعطى القصة صورة حية للأديرة والحانات فى ذلك الوقت • وبالرغم من واقعيته و « مفكرته » ففيهما تحيز ملحوظ وعدم دقة فى الوصف اذ أنه صب جام غضبه على الكنيسة الكاثوليكية وعلى العزوبة بين القساوسة والرهبان •

**٨ ـ صامويل بتلر : ١٨٣٥ ـ ١٩٠٢ :**

ويظهر أثر تعاليم داروين وعلماء الأحياء فى قصص صامويل بتلر ويذكرنا فى انتاجه بروح التهكم والسخرية التى اتصفت بها

أعمال سويفت من قبله • وتعتبر قصته الأولى « طـريق بنى آدم » ١٩٠٣ سيرة حياته الى حد كبير ويوضــح فيها أثر التعليم فى أسرة يغلب عليها الطابع الدينى • وفيها حمل بتلر بأسلوبه الساخر المرير على أنصــاف الحلول وعلى روح التفــاؤل اللتين اتصف بهما عصره المتزمت • وقد هاجم بتلر فى قصته « اروين فى الزيارة الثانية » ، فكرة الفردوس الأرضى • و « اروين » Erewhon مســـتوحاة من « يوتوبيا » لســير توماس مور ومعناها اذا قرأت بالعكس Nowhere وفى هذه القصة يهاجم بتلر فكرة التصنيع وآلية الحياة ، وفيها نقد لاذع لعبادة الآلة التى جعلت من الانسان عبدا لها • وقد درس بتلر أســباب المرض والجريمة وبحث نواحى التعليم المختلفة وبين مبلغ التناقض بين القيم والاعمال ، ولكنه لم يبلغ فى المرارة والنقمة على البشرية مبلغ سويفت • ونجد فى قصصه نوعا من الحيوية والنشاط والتمتع بالحياة يخفى وراءه بصيصا من التفاؤل •

وقد أسهم بتلر فى ميدان الرأى والفكر أكثر من اسهامه فى ميدان القصة ومنها « مؤلفة الأوديســية » فى ١٨٩٧ « ومقالات عن الحياة والفن والعلم » فى ١٩٠٤ ومن كتبه العلمية « نظرية التطور، قديما وحديثـــا أو نظريات بافون وايرازموس داروين ولامارك ومقارنتهــا بنظرية تشــارلز داروين » فى عام ١٨٧٩ و « الفــكرة اللاشعورية » فى ١٨٨٠ وله كثــير من كتب الرحــلات والمقالات النقدية •

وكان بتلر من ألمع الكتاب الساخرين ، واستعمل القصة لكى يشكك في الماضي ويحذر من المستقبل • وقد ألهب مجتمعه بسياط من النقد وهزأ من معتقداتهم الدينية والسياسية والتعليمية ، ولم يكن يؤمن بالدين ، وأضاف الى مواهبه الكثيرة نوعا من التقلب والشذوذ والانحراف • وهاجم بتلر الأسس التى بنى عليها المجتمع الفكتورى فلسفته ، وقد استغل قصاصو القرن العشرين تركته الخصبة فى الأفكار أحسن استغلال ومنهم الدوس هكسلى فى قصته « العالم الجديد الشجاع » و « الغوريلا والجوهر » وفورستر فى قصته القصيرة « عندما تتوقف الآلة » وجورج أورويل فى قصته «١٩٨٤» وجميعها من الصنف الذى يسخر من الاعتقاد الشائع ان فى استطاعة الآلة والتصنيع أن يخلقا فردوسا فى الارض •

وولد بتلر فى عام ١٨٣٥ وكان والده الدكتور بتلر يعمل ناظرا لمدرسة شروزبرى ثم أصبح أسقف ليشفيلد • وتعلم صامويل بتلر فى كلية سانت جون بكمبردج • واذا أخذنا بقول بتلر عن والده لعلمنا أن الوالد كان يتبع فى تنشئة أولاده النظرية القائلة بأنه من الضرورى أن يطوع الوالد ارادة الطفل وهو فى سن مبكرة قبل أن يطوع الطفل ارادة والده عندما يصبح رجلا • ومهما يكن من الأمر فلدينا فيما كتبه بتلر ما يفصح عن ثورته الشديدة ضد كل أنواع الظلم أو السلطة سواء كانت أبوية أم غيرها وهذا واضح فى قصته « طريق بنى آدم » • وأراد له والده أن يصبح قسيسا ولكنه

كان يميل الى الرسم واعتبر أهله هذه الحرفة بوهيمية وخيروه بين ثلاث حرف أخرى : القانون أو الطب أو التدريس • واختـــار التدريس وفشل فيه وحاول أن يعمل كراع للأغنام فى نيوزيلنده ، ولما كان على ظهر المركب فى أول ليلة فى طريقه الى نيوزيلنده لم يصل مساء كعادته وكان هذا بدء اعلانه التمرد على الدين المسيحى وظل طول حياته يبحث عن « دين عقلى » ليشغل الفراغ الذى خلفه هذا التمرد •

وقد وصل بتلر بعد دراسة عميقة الى انكار المعجزة فى قيامة المسيح وكان يعتقد بأن المسيح لم يصلب وأن شـــخصا غيره ظهر لتلاميذه • وتأملاته فى هـــذه الفكرة أمدته بمعظم مادته فى قصته الهزلية « اروين فى الزيارة الثانية » وهى دراسة فى كيفية قيـــام العقائد الدينية•وأمضى بقية حياته يهاجم الكنيسة ورجالها ومعتقداتها وطقوسها • وكان الخمول الذهنى يثيره واعتبره مرتعا خصبا تترعرع فيه الخرافات ويجف الابتكار فيه وتذبل الحقيقة •

ورجع الى انجلترا فى عام ١٨٤٦ من نيوزيلنده وأثبتت تجارة الأغنام أنها تجارة مربحة وبدأ يتمتع بالحياة والتنقل فى أوربا•وكان يعشق الموسيقى وخاصة موسيقى هاندل•وكان يعزف بمهارة ويدرس الرسم وأقام لنفسه معرضا لرسومه • والى جانب هـــذا كان يهوى الفلسفة ويقال أنه مهد لنظرية هنرى برجسون عن « طاقة الحياة » وأعاد الميتافيزيقا الى الدراسات النفسية كما كان عالما مفكرا تحـدى

داروين • وكان اعتراضه على نظرية داروين انها استبعدت العقل من الكون، وكان يؤمن بقوة الارادة وبانتقال الخصائص المكتسبة عن طريق الوراثة • وكثيرا ما أقحم نفسه في مواقف كثيرة بسبب اعتداده برأيه ومنها أنه مول بحثا يقول ان الأوديسة لم يكتبها هومر بل كتبتها امرأة • وأمضى بضع سنوات في دراسة المسألة سافر فيها الى البحر الأبيض مستكشفا وعاد يقول أن مناظر الملحمة تنطبق على « ترابانى » فى صقلية وان المؤلفة تخفى اسمها الحقيقى تحت اسم « نوزيكا » فى الملحمة • ونشر كتابه « مؤلفة الأوديسة » عام١٨٩٧ وقابله الدارسون بصمت •

وتعتبر « ايروين » قصة مسلية للغاية وتمتعت بشهرة طيبة وأصبحت نموذجا لقصاصى القرن العشرين الذين يرون ان التقدم العلمى والآلى اذا لم يصحبه تقدم مماثل فى المحبة والرحمة والعطف فلن يدوم وسيكون وبالا على الانسانية •

وقد كتب بتلر « اروين » فى عشر سنوات وبدأت كمقابلة بعنوان «داروين بين الآلات» ويذكرنا وصفه لمحاولة بطله الوصول الى الارض الغريبة التى تقع خلف التلال بديفو فى « روبنسون كروزو » • ولأول وهلة يخيل الينا أنه على وشك أن يكتب قصة يهزأ فيها من كتاب « الجنس المقبل » للكاتب « بلوار ليتون » لأن بطل قصته يبدو وكأنه يعجب بطراز معين من الناس تبدو عليهم الصحة والعافية بالرغم من انهم وثنيون • ولكن غرضه السافر

سرعان ما يتكشف لنا وتبدو القصة ساخرة وغنية بالمرح والفكاهة والامتاع • وأهم ما نلاحظه في سكان « ايروين » هو أنهم يعتبرون العلل البدنية وكأنها انحراف خلقي والجريمة كنوع من المرض لا يعاقب عليها القانون ولا يسخر مها أحد ولا تعتبر شائنة• ولكن المرض من أى نوع كان يعرض صاحبه للعقاب الصارم والسجن ولا يشفع لصاحبه أن يدفع بأنه وراثى•وحرف بتلر قانون العقوبات التى كانت المحاكم تلوح به فى وجه المظلومين والتعساء بطريقة عجيبة لتظهر قسوته • وهكذا يصبح مرض السل فى « ايروين » جريمة لا تغتفر بينما يعتبر الاختلاس والتزوير والسرقة من الأمراض التى يجب مواساة أصحابها وتستدعى الذهاب الى «المحلل» للعلاج الخلقى والنفسى • وبنفس الطريقة التى تعامل بها المحاكم المذنب دون النظر الى حالته الاجتماعية والنفسية يودع سكان « ايروين » الرجل المريض السجن دون الاستفسار عن مسئوليته فى مرضه أو حتى الانتباه الى عامل الوراثة •

ويتعرض الدين لهجوم بتلر فى الفصل الذى يتكلم فيه عن « البنوك الموسيقية » ويقودنا فى هذا الفصل الى نفوس رجال الدين• فهم آدميون ، ضعفاء يرون أن مهمتهم مرهقة تتطلب منهم أن يثيروا حماسة الناس فيهربون منها الى الكسل • والكنائس بوجه عام ، فى نظر بتلر ، ما هى الا « بنوكا موسيقية » يحتضنها ويتعامل معها نساء القرية ولا يثق فى عملتها أى انسان • ومن يتعاملون معها يتسلمون صكوكا تصرف لهم فى الآخرة فى نظير دفع مبلغ معين من المال •

ولا تسلم جامعتى اكسفورد وكمبردج من سخريته بدراسة الآداب واللغات القديمة فى بلدة « ايروين » التى تطلق على جامعتها اسم « كلية اللاعقل » حيث يتعلم الطلبة لغة افتراضية تكمن فائدتها التى لا تقدر بمال فى أنها لا تنفع فى شيء • ويذكرنا فى هذا الفصل بجامعة « لاجادو » فى « رحلات جليفر » للكاتب سويفت •

وفى الفصل المتعلق « بالآلات » يكتب بتلر بطريقة تنبؤية عما يمكن أن يحدث فى المستقبل ، فقد اخترع سكان « ايروين » الآلة مثل الأوربيين ، ولكنهم ذعروا عندما كتب أحد فلاسفتهم مقالة أثبت فيها أن الآلة سوف تسيطر حتما على بنى الانسان • فحطموا جميع آلاتهم ومصانعهم وعادوا الى الصناعات اليدوية وسنوا قوانين تحرم استعمالها أو حتى التفكير فى ادخالها للمدينة ، وحرموا استعمال الساعات وأصبح متحف المدينة هو الدليل الوحيد الباقى على ما كان لهم من حضارة •

ويهرب بتلر من « مدينته الفاضلة » فى بالون جمع أجزاءه بنفسه ولم ينس أن يحمل معه عند هربه احدى نسائهم وكان قد وقع فى حبها • وبعد عشرين عاما عاد بتلر الى مدينة « اروين » والقصة الثانية أفضل من ناحية الاطار والحبكة ولكنها لا تذخر بالتنويع الذى اتصفت به « اورين » التى كانت ساخرة الى أبعد الحدود ومتهكمة على الدين عامة والمسيحية خاصة •

ويزور المدينة فى بالون بعد عشرين عاما ويدهش اذ يحسبه

الأهالى نبيا هبط عليهم من السماء ويعبدونه بعد أن أطلقوا عليه اسم «ابن الشمس» اشارة الى شعره الأصفر ولونه الأبيض • ويروج لديانته هانكى وبانكى من أساتذة «كلية اللاعقل» وتحتضن «البنوك الموسيقية» الدين الجديد وتظهر مذاهب وآثار دينية جديدة ويحرم الارتداد والضلال ويدب الخلاف بين الأستاذ هانكى والأستاذ بانكى على كيفية ترجمة وكتابة كلمات « ابن الشمس » وبدلا من « واغفر لنا ذنوبنا كما نغفر نحن أيضا للمذنبين الينا » أصروا على أن تقرأ العبارة « واغفر لنا ذنوبنا كما لا نغفر نحن للمذنبين الينا » •

وعندما أدرك «ابن الشمس» سوء التفاهم الذى وقع فيه سكان « ايروين » حاول أن يشرح لهم الحقيقة ، وكاد الأهالى يحرقوه • ولحسن الحظ تمكن من الهرب من هذا الجنس البشرى الغريب •

وكان من الممكن أن يظل نجم بتلر لامعا لولا بزوغ نجم جديد وهو تلميذه ومروج أفكاره جورج برناردشو الذى اعترف بأنه مدين لبتلر بالكثير وكان وفيا لمعلمه وعنف النقاد حينما حاولوا أن يردوا أفكار بتلر الى مصادر أوربية •

ولقد قاسى بتلر فى الحقيقة من ابتكاره وفنه الابتداعى • وكان فى كل موضوع تقريبا سباقا ورائدا فى الطليعة وورث خلفه أفكاره وطوروها وصقلوها • وتمكن برنارد شو من تحويل « عصير بتلر الى شمبانيا ممتعة » • وكان بتلر أول من قاد الهجوم على الحياة الآلية وتزعم الذين يعلون من قدر الجسد ضد من يحتقرونه ،

وهكذا ساعد على تحطيم قيود العصر الفكتورى وقيمه ومهد السبيل لازاحة المعتقدات الزائفة التى كان يزخر بها عصره كما مهدت ثورته على سلطة الوالدين السبيل لتقبل نظريات فرويد فيما بعد •

**٩ ـ توماس هاردى : ١٨٤٠ ـ ١٩٢٨ :**

وأما قصاصنا الأخير فى هذه الدراسة فهو توماس هاردى الذى عاش معظم حياته فى مقاطعة وسكس وولد فى « بوكهامتون العليا » فى مقاطعة دورتشستر • وكانت النظريات العلمية التى نشرت فى الخمسينات والستينات قد بدأت تحدث تضاربا ملحوظا فى الثمانينات وكان هكسلى وداروين ولايل والمهندسون مشغولين بتغيير النظرة السائدة فى العصر الفكتورى بالنسبة للعالم والكون والانسان وكان هاردى ضمن هؤلاء الذين صرخوا محتجين فى وجه العلماء والمهندسين • وتقبل توماس هاردى الصورة التى قدمها له العلماء عن الكون والانسان ، ولكنه تقبلها بحزن وأسف بالغين اذ كانت خالية من الاحساس الروحى بوجود الانسانية ، أو هكذا تصورها ( قارن مقالات برتراند رسل فى كتابه « التصوف والمنطق » )وشعر بالخطر الداهم الذى يهدد القيم الانسانية والروحية اذا ما اعتبرنا الكون وكأنه آلة ضخمة دفعت الدفعة الأولى منذ زمن سحيق ومقدر لها أن تسير هكذا حتى تفنى فناء تاما وتتحلل الى ذرات •

وحداه مزاجه الشخصى الى الابتعاد عن حمى التصنيع وما تسببه من قلق • وقصصه تهمل الجديد فى العلوم ، وخلفيه قصصه

ومناظره ومواقفه تتكون من الهيكل الأزلى للعالم أى من الجبال والمستنقعات والأرض والسماء والعلاقة بين الانسان والطبيعة الثائرة. ويعتبر هاردى ملحدا لم يجد ما فى المسيحية من عزاء ومواساة وراحة نفسية . ولكن لما عجز عن تفنيد مزاعم العلم والعلماء - فقد كان العلم يثبت أقدامه يوما بعد يوم وكانت نتائجه حقائق ملموسة لم يستطع هاردى أن يتجاهلها - نقول وعندما فشل فى مهاجمة التفسير المادى للتاريخ الذى قلل من أهمية الدين والعناية الالهية تحول كاتبا متشائما . وشعر هاردى منذ صباه بوجود قوة خارقة فى قلب الأشياء توقف وتفسد على الانسان كل محاولة للافلات من مصيره المحتوم . وكان هذا المصير قانونا أزليا أكبر من أن نقاومه أو نتحداه .

وقد أحس هاردى بوجود قوة لا عقلية خلف هذه الآلة الضخمة ، والعالم ، كما كان يعتقد « شوبنهور » ، لا معقول فى أساسه ومناف لكل منطق ، والحياة قاسية وتسيربدون هدف وما هى الا قوة عشواء لا يهمها من أمر الفرد شيء . وتظهرشخوصه وكأنها فى قبضة قوة غاشمة لا تستطيع الافلات منها . وأحيانا تصبح الطبيعة نفسها هى هذه القوة وأحيانا المصادفة العمياء أو القدر القاسى ، وأحيانا حتمية الغرائز والرغبات التى تنجب المأساة . ومهماكان أمر مذهبه الفلسفى ، سواء كان مذهبا قدريا أو حتميا فنحن دائما نراه والقدر يلاحقه . ويطيب لتوماس هاردى أن ينتقى لهذه القوة

الغاشمة أبطالا وبطلات لهم حساسية فائقة لكي تدوسهم عجلة الآلة التي لا ترحم •

وقد حـــذق توماس هاردي فن الوصف الذي يثير في نفس القاريء شعورا عميقا بما يقرأ•فهو بارع في وصف الروائح والمناظر الريفية بطريقة تثير الحس ، كما أنه يصف الأعمال اليومية لفلاحيه بنوع من العطف ومشـــاركة الشعور • وأرض « وسكس » وهي مسرح حوادثه ، أرض ذكريات فيها تتوج آثار المعسكرات الرومانية القديمة رءوس الجبال ، والتربة الداكنة القديمة هناك دائما تهـزأ من الانسان ومن المآسي العديدة التي هي مسرحها •

وبدأ هاردي حياته كمهنـدس معماري ولكنه ترك فن المعمار الى الأدب في سنة ١٨٧٠ • وأكسبه عمله كمهندس معماري قدرة على تركيب قصصه تركيبا هندسيا قويا • فنحن لا نجـد في قصصه سردا مملا ، أو جملا زائدة ـ وندرك أنه يضع الكلمة فوق الكلمة، والجملة فوق الجملة حتى يتم له اقامة بنائه المتين • وظهـر فنـــه المعماري منذ البداية في قصصه في طريقة استعماله لمفردات معينـة في الوصف وحرصه على استعمال الكلمة المناسبة في الوضع المناسب• وان كانت الحياة قاسية في قصص هاردي فهو لا يضن على مخلوقاته الفنية بالعطف والشفقة ، هذه المخلوقات التي جعلها فريسة للأقدار تلعب بها كيف تشاء • وكانت شفقته ومحبته شـاملة وسعت الخلق جميعا من بني آدم الى ديدان الارض وطيور وحيوانات وعناكب حتى الأوراق الذابلة على الأغصان •

وكان توماس هاردي يضفي على مواقف شخوصه في قصصه ثوب الاقناع ، وتتدرج الحوادث في التفاعل حتى يهوى البطل صريعا على طريقة المأساة عند أرسطو ، وقد اقترب من المأساة الرفيعة في قصتيه « تس » و « جود الغامض » • وتتميز قصصه الاخيرة بطابع الابتكار الذى نراه في واقعيته المتعمدة وفى اقترابه من الدراسة النفسية لشخوصه كما نرى الصراع بين الانسان وقوى الطبيعة الشريرة الغاشمة •

وحبكات قصصه بسيطة على وجه العموم والعواطف التى يصورها هى العواطف الأساسية مثل الحب والحقد والغيرة والكراهية والطموح والتعطش للعلم والسيطرة ، ومنابع الحركة والقوى الدافعة في شخوصه معظمها نفسى • وفى تطور فنه القصصى نرى كذلك اهتمامه بذلك العالم الخارجى الذى يزخر بشتى المشاعر والأحاسيس، وتصبح قصصه مسرحيات تتصارع فيها الارادات التى تدفعها العواطف • ومعظم هذه الارادات لا تتأثر كلية بدوافع شخصية ولكنها تضطرب وتتعقد من جراء ضربات القدر المتلاحقة •

وفلسفة في الحياة مثل فلسفته تعتمد على اعتقاد راسخ بوجود قوتين فى العالم احداهما خيرة والأخيرة شريرة • والجزاء الخلقى هو القانون المسيطر على العالم عند هاردي وتعمل كل شخوصه لا شعوريا على تدعيمه ، ويعمل هذا القانون من بعيد ويسيطر على حياة شخوصه•وكل عمل مستهتر يغل ، ان آونا أو عاجلا، محصولا وفيرا من المآسى والآلام • وفى هذا العالم لا يمكن لانسان أن يهرب

من القدر الذى يلاحقه ولهذا فعالم هاردى يميزه طابع التشــاؤم وفقدان الأمل ، عالم له قوانينه الصارمة التى تحيط بأبطال قصصه•

وتعتبر « تس » احدى روائعه وفيها تبدو نظرة هاردى للحياة أكثر اسودادا • وتكتلت كل قوى الطبيعة والقدر لتصب جام غضبها فوق رأس امرأة جميلة خلقت لتحب وتعيش فى سـعادة • وأصر توماس هاردى على ملاحقة « تس » بلا هوادة حتى يثبت أن الحياة خالية من الشفقة وأن القدر لا يرحم حتى أنه تخطى حدود المعقول فى صب الكوارث فوق رأسها •

والكتاب ، كما قال عنه هنرى جيمس • « محشـو بالغلطات والمغالطة » ، وقد كان القتل يظهر فى قصصه قبل « تس » أما الشنق فيظهر فى هذه القصة لأول مرة •

ويحاول هاردى أن يجعل قلب القارىء يتمزق لمنظر هــذه الفتاة الرقيقة وهو يراها فريسة لسوء حظها يلاحقهـا حتى ترتكب جريمة قتل وتعاقب عليهـا بالشنق • وليس من المعقول أن تطعن « تس » « اليك » وكان الأفضل أن تتركه وتعود لزوجها ولم يثن هاردى عن عزمه أى شىء « وأخذت العدالة مجراها•وأنهى رئيس الخالدين لعبته مع تس » •

ولم يكتف هاردى بدفع بطلته « تس » الى حبـل المشنقة بل كان يعد فريسة أخرى للآلهة ليلهوا بها فى شخص « جود فولى » فى قصـته « جود الغامض » ١٨٩٦ • وهى قصـة « الحـرب التى تستعر بين الجسد والروح » ، كما قال توماس هاردى •

وقد أثار نشر هذه القصة آراء شتى ، وكتب ناقد أمريكى يقول : « عندما انتهيت من قراءة القصة فتحت النافذة فى حجرتى ليدخل الهواء النقى ، واتجهت الى رف كتبى وقلت : « حمدا لله فلا زال عندنا كبلنج وستيفنز وبارى ومسز همفرى وارد » • ولم يسر هاردى بهجوم النقاد الذى جلبته عليه فلسفته وكان تعليقه : « ان الانسان الذى يتعمد الوقوف ساكنا ليطلق عليه الناس سهامهم، انسان بليد » ، وبعد ذلك لم يكتب قصصا واتجه لكتابة الشعر ، وضمن تجربته عن حظ الانسانية فى عمله الضخم « الحكام » • وتوفى عام ١٩٢٨ وسنه ٨٨ عاما •

ولم يكن توماس هاردى هو المتشائم الوحيد بل كان الجو الأوربى مواتيا لهذا التشاؤم فى القرن التاسع عشر • وتظهر مقدرة هاردى الفنية فى نبل وثنيته ، فتفهمه للحياة والكون بما فيه من مواجهة جريئة للقدر تجعلنا نشعر أنه كان رجلا مستسلما مذعنا لا يشكو ، رجلا تملأ قلبه الشفقة من أجل اخوانه فى الانسانية ـ ولكنه هادىء هدوء من أوتوا الشجاعة الأدبية فلا تخدعهم الآمال الخادعة • وفلسفة ذلك الرجل الشيخ كانت فلسفة قوية حزينة ولكنها فلسفة لا تدعو للبكاء ولا تبعث على الاستسلام • وبالرغم من وجود المآسى فى قصصه فجوها ليس كئيبا أو سقيما لأن هاردى دائما يرى الطبيعة والأرض نفسها أعظم من أن تنالها أقسى الأقدار على الانسانية وبجوار عظمتها تتضاءل المآسى •

# الفصل الخامس

# عصر التجارب

## القصة فى القرن العشرين

### ١ ـ روح العصر :

يطلق المؤرخون على العصور الوسطى « عصر الايمان »
The Age of Faith

وعلى القرن السادس عشر « عصر المغامرات »
The Age of Adventures

وعلى القرن السابع عشر « عصر العقل »
The Age of Reason

وعلى القرن الثامن عشر « عصر الاستنارة »
The Age of Enlightenment

وعلى القرن التاسع عشر « عصر الايدولوجيا »
The Age of Ideology

ويصعب علينا أن نجد لعصرنا اسما مناسبا ، فهو لم ينصرم بعد ، ولكن الآراء توحى بأنه سيكون « عصر الذرة » أو « عصر التحليل » The Age of Analysis وأطلق عليه « كولن ولسون » « عصر الهـــزيمة » The Age of Defeat وترجم له كتـــابه Religion and the Rebel تحت عنوان « سقوط الحضارة » وسبقه أزولد شبنجلر فى ١٩٢٦/١٩٢٨ باصدار « تصدع العالم الغربى »

The Age of Anxiety وقصيدة «أودن The Decline of the West
عنوانها « عصر القلق » ووصف اليوت عالمه بأنه « الأرض الخراب »، عالم يسكنه « الرجال الجوف The Hollow Men وأطلق هكسلى على عصره « العالم الجديد الشجاع » ولكنه عالم تتصارع فيه «الغوريلا والجوهر» Ape and Essence وصور جورج اورويل ما سيكون عليه العالم فى قصته « ١٩٨٤ » وكتبها فى عام ١٩٤٨ .

ولم تكن الأزمات حادة فى العصر الفكتــورى كما هى فى العصر الحديث وعلى أسوأ الفروض أطلق ديكنز على عصره « أيام صعبة »Hord Times وأسماه ثاكرى « سوق الغرور » . وفى الأدب نطلق على القرن اعشرين « عصر الغمــــوض والتعقيد » . وأحيانا « عصر التجارب » وأحيانا « عصر التفتيت » نسبة الى « عصر الذرة فى الفيزياء » .

وأعتقد أن أحسن معالجة للفترة مابين عامى ١٩٠٠ ، ١٩٥٠ هى التى ترتكز على معنى « التفتيت » لأنها ستقودنا حتما الى دراسة التفتيت والتحليل فى الفيزياء وفى التحليل النفسى وما لهما من أثر بالغ فى تفتيت القصة شكلا وموضوعا وتفتيت الشخوص والمـواقف والحبكة و « الحدوتة » حتى اللغة ومفرداتها . ويظهر « التفتيت » فى الظريات القدية الحديثة كما نراه فى شعر اليوت و « باوند » و « أودن » .

لقد حدث تغيــير شامل فى الجــو العلمى والثقــافى والأدبى

والسياسى فى هـذا القرن وأسرعت الحرب « بتفتيت » المعتقدات والفلسفات القديمة التى سادت العصر الفكتورى وما قبله وكان من نتيجتها تغيير جذرى وعضوى فى الفكر والاحساس وطرق التعبير •

ولا يطلق المؤرخون أو النقاد كلمة «فكتورى» على كل ماكتب فى أثناء حكم الملكة فكتوريا فى انجلترا ١٨٩١ - ١٩٠١ ، بل على فترة معينة كانت الأفكار والعادات فيها تتسم بطابع « فكتورى » متزمت دوجماطيقى • وعند مطلع هـذا القرن أخـذ بعض الأدباء ينظرون الى العصر الفكتورى نظرة شك وتهكم وسخرية واعتبروه عصرا منافقا له جو خانق لا يساعد على الابتكار والحـرية وتذوق الجمال ، عصرا ماديا يخلو من الاحساس والعاطفة • وجاهر هـذا الفريق بآرائه واتهموا العصر بالسـطحية والسـذاجة فى الأفكار وأخذوا يهزءون من الشـاعر « تنيسون » ويتثاءبون كلما قـرءوا جورج اليـوت ، أما ديكنز وثاكرى ، فقـد كانت قصصـهم تقرأ بسرعة وفى قفزات طويلة من فصل الى فصل تبلغ أحيانا المـائة صفحة •

وكانت هـذه الطفرة سببا ونتيجة للتغـيرات الهائلة فى أدب الخمسة وعشرين عاما الأولى فى هذا القرن • وأصبح كل شىء من طبيعة الكون الى الشكل والاطار فى الشعر والقصة معرضا للهجوم والنقد • فبينما كان «•ج• ويلز يراجع معتقداته الدينية عن خلق الكون كان « روبرت بروك » مشغولا بقلب شكل السونيت رأسا

على عقب ، وبينما كان جيمس جويس يعد « قنبلة » العصر في القصة ويضفي على قصته « عوليس » سوقية ومجافاة لمعنى الأدب القائم على الذوق السليم والحس السليم وتفتيتا يقابل التفتيت في الفيزياء كان ازراباوند واليوت يكتبان شعرا يعتبر صورا ليس بينها رابط منطقى • وبدأت الأسس الجمالية والصنعة الفنية تطرق أبوابا جديدة وظهرت آثار هذه النزعة التجريدية التجريبية فى شعر اليوت وباوند وقصص جويس وفيرجينيا وولف والدوس هكسلى فى الثلاثينات • وأصبحت القصة لا تخضع لقواعد العقل والمنطق ، بل أصبحت صورة للحياة المفككة المفتتة ، وخرجت فى شكل وعاء يضم كل المتناقضات التى تجعل من الحياة كومة من الأخلاط العجيبة الممزقة وكأن الانسان ينظر الى الحياة والدنيا لأول مرة وكأنها لغز • ولهذا نجد أحيانا ميلا شديدا فى القصة الى تذكر أيام الطفولة البريئة وهى نزعة تظهر فى فن بيكاسو كذلك •

وما اعتبره الفكتوريون جميلا ، اعتبره أحفادهم وأولادهم كريها لعينا • وما كان يقدره الفكتوريون ويعتزون به من أثاث منزلى ألقى به فى سلة المهملات أو فى صناديق القمامة • وان كان كره الأحفاد لأثاث الأسلاف عظيما فقد كان حقدهم على « الفرش الذهنى » أعظم •

والتغير الشامل الذى بزغ مع مطلع القرن العشرين كان نتيجة للرغبة الملحة فى محاولة الالمام بكل شىء والوصول الى الحقيقة مهما

كانت مرة ٠وتزعم هذه الحركة برناردشو وكان فى طليعة المشككين، وهاجم ما أسماه « خــرافات الدين القديمة » و « خــرافات العلوم الحديثة » • ولم يكن هذا بسبب عدائه للدين والعلم بل لأنه كان يؤمن بأن كل عقيدة أو نظرية لا يمكن الأخذ بها الا اذا درسـها الفرد وتقبلها عقله وأهم النصائح فى فلسفته هى «اسأل» ، «اختبر»، « افحص » « جرب » ، ولهذا يمكننا أن نطلق على العصر الحـديث « عصر التساؤل » •

وفى تسعينات القرن التاسع عشر تأثرت القصة بحركة « الفن للفن » • وعلى الرغم من أنه لم يكن لهذه الحركة أثرها الكبير فى القصة الا انها أنجبت لنا بعض القصص المرموقة وقد مهـد لهـذه الحركة جون رسكين ( ١٨١٩ ـ ١٩٠٠ ) فى كتبـه « الفنــانون المحـدثون » ١٨٤٣ ـ ١٨٦٠ « والمصابيح السـبعة فى فن المعمار » ١٨٤٩ و « أحجار البندقية » ١٨٥٣ وفيها شرح مبادىء فن المعمـار وتندرج من الحديث عن فن المعمار الى الحديث عن العمال المهرة ثم أخذ يهاجم النزعة التجارية الرخيصة فى عصره • واحتج فى كتبه كذلك على بلادة شعور جمهوره تجاه الفن والجمال كما اتخذ من عبادة الجمال لنفسه دينا • وفى هذه الفترة تأثرت القصة بالاهتمام بالشكل والاطار والتكنيك فى كتب هنرى جيمس وصمويل بتلر ، وقد اهتم الأخير بنظرية الفن للفن وبالحركة الجمالية عموما •

وللأدب الانجليزى عامة والقصة خاصة ميل شديد الى عـدم الخضوع لمدارس معينة ، ولا نجد مطلقا مايطلق عليه « تدهور نهاية القـرن » ، والوحدة التى نراها فى أدب هـذه الفترة والتجـانس الظاهرين فى الأعمال الأدبية هما رد فعل سيكلوجى بدأه «رسكين» كما بينا ضد جمود الاحساس فى العصر الفكتورى ومن بعده أصبح « والتر باتر » ١٨٣٩ ـ ١٨٩٤ الأستاذ بجامعة اكسفورد رائدا لهذه المجمـوعة التى تعبـد الجمال وتكرس الفن للفن • وتعتبر قصـته « ماريوس الابيقـورى » ١٨٨٥ تعبيرا عن الفلسـفة الجمالية لعصر يحتضر ، وأسلوبها جميل يخلو من العيوب ، وتبعه أوسكار وايلد بقصته « صورة دوريان جراى » ١٨٩١ وهى قصة صورة تظهر عليها رذائل صاحبها بينما ينعم هو بالشباب والحيوية • ولغة القصة غنية ولو أنها لا تضارع قصة « ماريوس الابيقورى » لباتر فى جمال الأسلوب • ويحاول دوريان جراى ولورد هنرى أن يلخصا لنا فى القصة فلسفتهما الجمالية ، ومع هذا نحس ان أوسكار وايلد كان مدركا للقبح وهو يكتب عن الجمال وكان يشعر ان هناك دودة تنخر فى هـذه الزهرة الجميلة • فدوريان جـراى رجل فاقد الاحساس بالرغم من لباقته وحسن مظهره ويظهر لنا فى النهاية على حقيقته عندما ينتقل التشويه فى الخلقة اليه وترتسم الرذائل على وجهه بدلا من ظهورها على اللوحة الزيتية وذلك قبل وفاته بلحظات • والكتاب يلخص لنا حياة أوسكار وايلد وحياة أولئك الذين يتمتعون بالحياة وبجمالها دون الخضوع لأى سلطان أخلاقى أو دينى أو اجتماعى •

وينتمي « روبرت لويس ستيفنسون » الى هذه المجموعة وكان صديقا لهنري جيمس وله أسلوب رقيق ولم يخط بقلمه كلمة واحدة دون أن يراعي فيها النواحي الجمالية في الأسلوب • ونذكره جيدا لقصصه ومنها « المخطوف » و « جزيرة الكنز » • وأخرج لنا « جورج مور » الايرلندي « حياة استر » ١٨٩٤ وهي قصة فتاة تشبه الى حد ما « تس » في قصة توماس هاردي • وقصته « هلواز وأبيلار » تحكي قصة حب راهب وفيلسوف العصور الوسطى بيتر أبيلار Peter Abelard لهلواز • وفيها احياء للعصور الوسطى بألوانها الزاهية ومغامراتها الرومانسية وفلسفة المثاليين والواقعيين بين المدرسين •

ويعرف « جورج مور » فن كتابة القصة على أنه « تتابع ايقاعي منظم للحوادث في أسلوب ايقاعي منظم للعبارات » • والقصة عنده هي « الشكل » والشخوص يجب عليها أن تنثني لتتبع توافق الألحان في هذا الايقاع المنظم ، ولا بد من انتقاء التجارب والعواطف وتصنيفها طبقا لقواعد سيكلوجية معينة بقصد ابرازها في اطار معين مع العناية بابراز الأضواء والظلال تماما كما في اللوحات الزيتية • وبهذا يصبح القصاص هو الصانع الماهر الذي يصقل مادته الانسانية• وأصبحت القيم الأخلاقية نسبية حتى اننا نجد أوسكار وايلد يقول : « الفن جميعه لا أخلاقي » بمعنى أنه فوق القيم الأخلاقية •

وقد يجد المؤرخ في المستقبل في فرويد وماركس واينشتين ثلاثة من المفكرين لهم أعظم الأثر في الحضارة والعلم الحديث كما

كان لكوبيرنيكرس وماكيافيللى ومونتان فى القرن السادس عشر •
وفى كلا القرنين يبدو أن نظاما مستقرا يأخذ فى التدهور من جراء فلسفات وعلوم نظـام آخر • ففى القـرن السـادس عشر أفسحت نظريات بطليموس عن الكون وسيطرة المسيحية المجال الى الفـردية ونظرية جديدة فى الكون وعلاقة الانسان به ، ولم يعد الانسان ذلك المخلوق الكامل ولا الأرض مركز الكون ، بل أصبحت الأرض بمن عليها معزولة فى فضاء لا نهاية له ولا تربطها بباقى الكون أية رابطة.
وأخذ العلماء تدريجيا يبنون نظاما جديدا بدأ يأخذ شكله فى القرن الثامن عشر على أثر نظريات نيوتن فى التجاذب • وكان أساس هذا النظام الايمان بالتقدم وكمال الانسان • وظهر الاعتماد المطلق على العقل فى حل المشاكل الدينية والاجتماعية والفلسفية • وفى نهـاية القرن التاسع عشر كان يبدو أن هذا الحال أزلى، وكان العصر يوحى بالاستقرار والاستمرار • وفى العشر سنوات التى سبقت الحـرب العـالمية الأولى كان الرأى العام متفـائلا ويؤمن بالتقـدم والازدهار بالرغم من وجود بعض الأفكار التى كانت تعمل على تقويضه ومنها نظرية التطور لداروين • وكذلك تنبأ ماركس ( ١٨١٨ ـ ١٨٨٣ ) بسيطرة الشعب والعمال وتدهور الارستقراطية البرجوازية وتحقق ما تنبأ فى الثورة الروسية عام ١٩١٨ بينما كان فرويد ( ١٨٥٦ ـ ١٩٣٩ ) يزيح الستار عن الغريزة ويثبت انها تتحكم فى تصرفاتنا•
ونشر اينشتين فى ١٩٠٥ أولى نظـــرياته فى النسبية وتبعها فى عام ١٩١٥ بنظرية أخرى مكملة •

وقد أوضح أحد النقاد أن هذا التغيير أثبت ان كلا من ماركس وفرويد واينشتين يشيد بأهمية ماهو فى مرتبة أدنى ـ الجماهير عند ماركس والغرائز عند فرويد والذرة فى علم الفيزياء الحديث ـ وأصبحت رموز ومقومات كل ماهو فى «مرتبة أعلى» ـ الارستقراطية ورأس المال والعقل والمادة ـ تظاهرا وأقنعة • وكان لا بد لهذه الظاهرة أن تفسح الطريق حتى تستطيع الجماهير على الصعيد الاجتماعى والاقتصادى والسياسى ، والغرائز على الصعيد النفسى السيكولوجى والذرات على الصعيد المادى أن تجد لنفسها مكانا وتعبر عن ارادتها •

وقد صورت القصة الحديثة هذه المذاهب العريضة وهذه التغيرات فى معتقدات هذه الفترة • وشجعت هذه الفلسفة الأدباء على معارضة كل ما هو متفق عليه وتقليدى ، وأعطت الأديب والجمهور حرية خالية من كل قيد أو كبت • ونلاحظ تيارين مختلفين فى ادب هذه الفترة أحدهما سلبى والآخر ايجابى•وقد اتجه الأدباء السلبيون الى التهكم والسخرية اللاذعة ، ونقدوا وسخروا من التقاليد والعرف • وفى المجموعة الثانية استغل الأديب الحرية الممنوحة له فى خلق طرق عديدة فى التعبير وأصبح على ثقة من نفسه لكى يحمل على عاتقه واجب خلق مبادىء جديدة لتملأ الفراغ الذى خلفته المبادىء القديمة • واشتركت المجموعتان على السواء فى التمتع الوثنى بالحياة الذى كان يتفق والفردية الجديدة •

ولم يبق هناك شيء مقدس ، وهوت المثل العليا التى آمنوا بها الواحد بعد الآخر واكتسحتها الدماء التى أريقت فى ميادين القتال فى الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ ـ ١٩١٨ وأصبح العقل والمنطق حبلا رفيعا يسير عليه الانسان فوق هوة سحيقة تغلى بالغرائز والفوضى والمتناقضات • وبدأ الأدباء فى العشرينات يهاجمون كل ما كان ينبيء بمجتمع مستقر ، ولم تسلم الكنيسة من هجومهم أو التعليم أو السياسة أو التجارة أو العلاقات الجنسية وقيود المتطهرين • واتهمت البرجوازية بأنها هى المسئولة عن الحرب والدماء واستقبلت قصص هكسلى ، وافلين واو وميكل الين بحماسة لأنها تهاجم التقاليد وتسخر من الحرية الجنسية ، وكان تأثرهم بفرويد عظيما • وظهر التهكم والسخرية على الحرب فى القصص التى تعالجها ، ومنها « موت البطل » ، « وداعا للسلاح » ، « جزاء الجندى » ، وترجمه لامارك « كل شيء هادىء فى الميدان الغربى » ومعظمها يعبر عن الفردية الفوضوية أو فتور الحماسة بالحياة •

وانتهت هذه الفترة الثائرة فى أوائل الثلاثينات ، وانقلب هذا الاحساس رأسا على عقب نتيجة للتغيرات السياسية والفوضى الاقتصادية بعد الحرب•وبدأ قصاصو الثلاثينات يفقدون المرح الوثنى وابتعدوا عن فلسفة اللذة الابيقورية والقيم الفردية والغريزة وبدءوا يهتمون بالدين والتصوف والفن والتجديد فى طرق التعبير أو يحاولون أن يجدوا فى الماركسية علاجا لأمراض المجتمع وأخذ نفوذ فرويد ـ الذى كان قويا فى العشرينات ـ يضعف الى حد ما •

وفى الثلاثينات تغير مكان الأديب فى المجتمع ، وبدأ الاهتمام به يفتر ، فقد كان هناك جيش من المتعطلين فى انجلترا ، وانتشرت الفاشية فى ألمانيا ، وكانت الحرب الأهلية فى اسبانيا تختمر • ووجد الأديب ان غلة حرفة الأدب بدأت تقل وواجه مجتمعا أصبح فيه غير ذى بال • وكان أمامه طريقان : اما أن يضحى بتجربته الذاتية فى سبيل تيار الوعى السياسى ويساير الركب ويخضع عبقريته لمطالب الايدولوجية السياسية أو يحيد عن الطريق ويتجنب المجتمع والقوى المحيطة به ويعزل نفسه عزلا فى منفى يصنعه بنفسه ويحاول أن يبحث عن خلاص فى الدين أو الفلسفة أو الفن أو التصوف •

وكان من الطبيعى أن ينضم الشبان منهم الى الركب السياسى ووجد كبار السن منهم ـ وكانوا قد تذوقوا الحرية المطلقة من قبل ـ الطريق وعرا وتجنبوا العناء والمشقة لأنهم وجدوا ان الثلاثينات تفتقر الى روح الحرية السابقة والمثل العليا ، فالعلوم الانسانية لم تفلح ، والفوضى الخلقية كانت تهدد بتحطيم الحضارة ، والفردية كانت عاجزة عن صد تيار المجموع ، وبدأت ثقتهم بالفلسفة المادية تتزعزع • ونرى أصدق تمثيل لهذا التيار فى أعمال هكسلى مثلا جملة • فمن عام ١٩١٦ الى ١٩٢٨ بظهور « تقابل الألحان «Point Counterpoint» كان التهكم والاحباط واضحين فى قصصه وفى « تقابل الألحان » نجد الصراع بين العقل والغريزة ، وبين الفاشية والماركسية ، بين فلسفة لورنس الجنسية وفلسفة هكسلى العقلية • وبظهور « عالم جديد شجاع » ١٩٣٢ ، ندرك ان هكسلى

قد بدأ يفقد الأمل فى فردوس أرضى لا يخلو من القيم الروحية •
وتظهر قصته « ضرير فى غزة Eyelses in Gaza » فى عام ١٩٣٦
ويظهر فيها حبه للسلام وسياسة عدم العنف والمقاومة السلبية كما
يظهر فيها بوضوح ميله الى التصوف الذى يفصح عنه فى كتابه
الفلسفة الدائمة The perennial philosophy فى ١٩٤٤ •

وقد حاول الكتاب أن يصلوا ، كل بطريقته الخاصة ، الى
فلسفة روحية أو فنية تسد الفراغ الذى خلفته الفلسفات القديمة •
ونلاحظ ازدياد الاهتمام بالدين والقيم الروحية والفلسفة الهندية
السلمية بعيدا عن نشاط الحروب والعنف • ويربط العشرينات
بالثلاثينات فئة من الكتاب لم يهتموا بالحرب ولم تؤثر فيهم أحداث
الفترة وهم الذين أدخلوا تعديلات وتجارب على فن القصة ومنهم
جيمس جويس وفيرجينيا وولف •

وقد وجدت حوادث تلك الفترة خير صدى لها فى القصة التى
أثبتت مرونتها • واستطاعت القصة أن تمتص مادتها من مصادر
مختلفة وفى العشرين سنة الأخيرة أظهرت تقدما ملحوظا نحو التعقيد
والغموض وطغت الصنعة الفنية على الابتكار ، والتحليل على التوفيق
والانسجام ، والتعقيد على البساطة ، والفرد على المجموع والعقل
الباطنى والهذيان على العقل الواعى والمنطق ، والرمز على الايضاح،
والاشارة على الافصاح وأصبحت القصة خليطا عجيبا من «الحدوتة»،
ان وجدت ، والتحليل النفسى والعلم والموسيقى والرمز • وهذه

الظاهرة خطيرة وتهدد النثر القصصي الذى يعتبر فنا لسرد «الحدوتة» وأصبحت « الحدوتة » نفسها فى مرتبة ثانوية وطغت طرق التعبير والسرد على الاهتمام بها • ولهذا قل عدد القصص التى تشد القارىء اليها مثل قصص ديكنز وثاكرى وفيلدنج وسكوت وجورج اليوت •

ويميز الفنون نوع من الخلط تميزت به العصور الوسطى وتفكير الطفل ، نوع من الفوضى « والبعثرة المنهجية » فى سبيل عرض المادة بطريقة حية • وربما امتدت جذور هذا الميل الى الاضطرابات النفسية التى يعانى منها الانسان فى العصر الحديث ويرجع هذا الى النظريات الحديثة فى علم الفيزياء والرياضيات وعلم النفس وما كان لها من أثر فى القصة • وهذا الاتجاه فى معظم الفنون مرده الى الشعور بقصور العقل والمنطق •

ولقد استجابت القصة من زمن بعيد استجابة تامة للتيارات الحديثة فى المعرفة والفكر أكثر من استجابة الشعر أو المسرحية وهى ، كوثيقة اجتماعية أو تاريخية ، أكثر قابلية لتلقى المؤثرات الخارجية وامتصاصها وتسجيلها بدقة واحساس وافاضة لا نجدها فى الشعر أو المسرحية ، وتمكنت فى عصرنا هذا من تتبع التغيرات العلمية والسيكلوجية والاجتماعية وتشبعت بها •

وتعطى النظريات الجديدة القصة الحديثة طابعا معينا ، والمصاعب التى تقابلها القصة هى نفس المصاعب التى نقابلها فى عالمنا • ولكى نقدر القصة الحديثة ونتذوقها لابد لنا من أن نلم بموضوعات شتى

قد لا تبدو مرتبطة بعضها بالبعض الآخر ، وفى الوقت نفسه لابد أن يكون لدينا استعداد لتقبل التجديد والابتكار والابتداع مهما كان مجافيا للذوق السليم ومضادا للعقل والمنطق •

ولعل أكبر الصعوبات التى تستعرض القارىء الحديث الذى تعـود على قراءة قصـــص جين أوستن وديكنز وثاكرى هى التى ستقابله عندما يبدأ فى قراءة القصة الحديثة ويجد نفسه مضطرا الى تغيـير وجهة نظـره كلية قبل أن ينتهى من قراءة الصـفحة الأولى ويقابل القصاص الحديث ويتعرف عليه فى عالمه الخاص به • وسيجد أن ما وصل اليه فى قراءته لديكنز مثلا لن يجديه فى تفهم مرامى جويس وفرجينيا وولف • وبدلا من القصة الطويلة بحجمها الكبير وتقديمها للشـخوص بشكل منطقى معقـول وسرد منظم والتى قال عنها هنرى جيمس انها « محشوة بالتوافه » سيقابل تركيزا شـديدا وقفزات سريعة من فكرة الى فكرة لأن القصصى الحديث يهتم بانتقاء مادته اهتماما شديدا أو يسـتمدها من مصادر مختلفـة بعضها خارج الزمان والمكان والنظام الاجتماعى • واضطر الأديب الى هذا التجديد والابتكار الفنى والابتداع بسبب زوال القيم الفنية الماضية • فهـو يحاول أحيانا أن يقلد الموسيقى فى فاعليتها فى التأثير على شـعورنا بسهولة وبسرعة ، ويحاول أن يقلد التصوير Painting أحيانا حين يوقف أو يجمد الزمان ويعطينا صورا تظهر فيها الألوان والظـلال بوضوح ويعرف هذا التكنيك فى القصة بالانطباعية Imperssionism والى حد ما أصبحت مادة القصـة ذهنية لا حسية ، وأخـذ القصصى

يستثمر رؤاه كنماذج ، وحلت الأفكار محل الشخوص وتميزت القصة بطابع الحرية فى التحدث عن الجنس بيولوجيا وسيكولوجيا وأخذت القصة تعالج الكلمات وكأنها عوالم صغيرة مشحونة بالدلالات والرموز والمعانى ، وطرحت القصة الآراء الفكتورية وتأثرت الى حد كبير بالاكتشافات الجديدة فى العلوم وعلم النفس التحليلى وقطعت صلتها بالماضى الى حد ما .

ويقول موباسان « ان القصصى ليس غرضه أن يقص قصة ، أو يسلينا أو يثير شعورنا بل هدفه هو ان يجبرنا على أن نفكر ونفهم المغزى العميق الخفى للحوادث . وفنه لا يتجلى فى المؤثرات العاطفية أو فى جمال اللغة أو فى البداية المشوقة أو الصراع المؤثر ، بل تكمن قدرته فى حشد التفاصيل الدقيقة المتكررة التى ستعمل على ابراز المغزى الجوهرى فى عمله » ، وقوله « ستعمل » يعنى ان مغزى القصة لن يتضح الا بعد الانتهاء من قراءتها بحرص وصبر واناة ، حتى نستطيع نحن أن نساعد الأديب على استكمال الصورة المراد ايصالها الينا.ويظهر هذا النوع من الصنعة فى قصتى جيمس جويس « عوليس » و « فينجانزويك » بشكل ملحوظ . ولهذا لا تجد فى القصة فى العصر الحديث ذلك الحشو الزائد الذى كان يميز القصة المسلسلة فى العصر الفكتورى ، وأهملت الشخوص وأصبح جريان الفكر وسيولته أو ما يعرف بتيار الوعى يكونان العمود الفقرى فى أية قصة حديثة . واستعمل القصاصون فى ابراز هذه النزعة التجديدية طرقا سيكلوجية عديدة منها المونولوج الداخلى ،

والمونولوج الصامت ، ورموز العقل الباطني ودلالات رموز الأحلام، وأحلام اليقظة Conscious Reverie والهذيان Hallucination والتى يجلبها الاجهاد أو النعاس أو الخمر أو المخدرات•وأصبحت الكلمة هى الوحدة المهمة فى هذه الطريقة السيكلوجية فى التعبير ولها قدرة على اجتذاب صور الأحلام التى تحل محل الصور المرئية • ونفذ الأديب من « أبواب الحس الادراكى » The Doors of perception ( عنوان كتاب لالدوس هكسلى ) الى متاهات العقل الباطنى واللاشعور •

ويجب أن نعترف أن معظم الانتاج الأدبى لم يكن من هذا الصنف الممتاز • ولم تؤثر التجارب الجديدة فى القصة فى جمهور القراء واعرضوا عن قراءة الصعب والغامض منها ولكن هذه التكنيكات أثرت فى القصة بوجه عام وتحررت القصة ـ وقد ساعدها العلم الحديث على ذلك ـ من القيود الزمانية والمكانية فى السرد وأصبح الأديب حرا فى تشكيل مادته وصبها فى اطار يناسب السرد اللازمنى واللامكانى •

## ٢ ـ العلم الحديث والقصة :

كان القصاصون الواقعيون فيما مضى يعيشون على أرض صلبة فى وقت كانت فيه الحقيقة والواقع تحت سيطرة العلم المادى ، وكان الواقع خاضعا للبيئة والاحصائيات التنبؤية • ولم يكن هناك شىء غامض ـ فوق أو تحت العقل والادراك أو الميكانيكية المادية ـ يمكنه

أن يتدخل ليفسد هـذا الجو المنظم الذى تسـوده نظـريات داروين ونيـوتن • وفى القرن العشرين بدأت القصـة التى كانت تتغنى بنظرية السبب والمسبب تتدهور لأن العلم الذى كانت تصفه وتعتمد عليه أخذ فى التدهور • وأخذت علوم الرياضة والتغيرات السريعة مكان المـادية الميكانيكية والبيولوجيـة • وكذلك ذبلت الحتميـة فى الفلسفة العلمية وحل محلها « حرية الارادة » فى الذرة والاحتمال الاحصائى ، وبهذا كف العالم عن اتخاذ صورة الآلة وأصبح الكون فكرا ، وأصبحت المادة موجة ، والموجة نوعا من الخيال ويقول سير آرثر ادنجتون « لقد طاردتنا المادة الصلبة من حالة السيولة المستمرة الى الذرة ، ومن الذرة الالكترون ، وهنـاك فقدنا أثرها » [1] • وبدأ الزمان يعقد المكان وأصبح الفضاء يدور على نفسه•وباختصار تنازل عالم الفيزياء عن مكانه ، اذا كان هناك مكان ، الى عالم الفيزياء الرياضى الذى يستطيع وحـده أن ينظر الى الكون بطـريقة رمزية علمية حديثة •

ومن جراء هذه النظريات أصبح عالم « زولا » الواقعى الطبيعى وكأنه عالم قديم • وقد مهـد داروين الى حد ما لتقبل النظـريات الحديثة حين قلل من أهمية الدور الذى يلعبه الانسان وجعله مجرد ذرة فى تاريخ البشرية الهـائل الطويل ولم يعـد الانسـان أحسن المخلوقات أو أرقى الثدييات بل أصـبح مخلوقا فى مرحلة انتقـالية

(١) Arthur, Eddington : The Nature of the Physical World, London, Collins, p. 259.

يؤدى دوره فى عملية التطور • ويحدثنا اليوم سير جوليان هكسلى عالم البيولوجيا المعاصر عن تطور الانسان فى المستقبل وكيف ان التطور القادم سيكون تطورا ذهنيا عقليا(١) • ويتحسر د•هـ• لورنس على هذا الرأى لأنه يعتقد أن مصائب الانسان فى العصر الحديث ترجع الى أنه ينمو ويتطور من خصره الى أعلى بينما يترك مادون الحزام كما هو أى يعنى بالعقل على حساب الجسد •

وبعد داروين ونيوتن يأتى ماكس بلانك (١٨٥٨ ـ ١٩٤٧) ويشكك فى نظرية العلة والمعلول التى يرتكز عليها أى تفسير منطقى مادى ويؤكد روح عدم الاستمرار واللامعقول فى علم الفيزياء الحديث • ووجد العلم الحديث ـ الذى بدأ بجاليليو والذى كان يحاول تفسير « كيفية » حدوث الأشياء بدلا من تفسير أرسطو لماهية الشىء وسببه ـ انه من الصعب تفسير « الكيفية » بطريقة أكيدة • واتساع دائرة العلم اللامرئى واللامعروف فى غاية الاهمية بالنسبة لدراسة القصة الحديثة لأن العلم الحديث يرى أن أسرار الطبيعة والكون والمادة تكمن فيما وراء ادراك الانسان المحبوس فى سجن حواسه •

وساعدت نظريات بلانك فى « الكوانتا » على « تفتيت » المادة وانكار الاستمرار وأصبحت « الكوانتا » وهى أساس مادة الكون وحدة من الطاقة •

---

(١) The Humanist Frame : Ed. by Sir Julion Hulexy London, 1961.

وفى القصة والأدب عموما ، أصبحت فتات المادة أو قطعها اللامرئية أو ما أسماه بلانك « بالكوانتا » هى فتات الشخوص وخلجات النفس وشطحات الفكر والغرائز والمناظر والحوادث والحياة نفسها ، فلا استقرار ولا تجانس ولا ترابط ولا شكل معين • فالحقيقة كما يراها العالم مفتتة الى قطع صغيرة من الذرات والذرات الى عوالم صغيرة من الالكترونات والبروتونات والنيوترونات وكلها تسبح فى الخلاء • وفى الأدب أصبح من العسير على البطل فى قصة أن يتحكم فى عالمه وفى نفسه لأن الانسان أدرك فجأة انه – حتى بوسائله العلمية الحديثة – ما زال يسير ويتحرك ويعيش فى عالم مظلم ساكن وبوسائل لا عقلية فى بعض الأحيان • وكيف يتحكم الانسان وهو تحت رحمة تكوينه الجسدى وجهازه العصبى وافرازات غدده ؟ ويقول أحد أبطال الدوس هكسلى : «لقد قدر لى أن أتصرف هكذا بسبب تكوينى الجسدى » فالانسان اذن مخلوق « تعذبه اللذة والألم ، تحت رحمة جلده وافرازات غدده ، تحت رحمة تلك الخيوط الرفيعة من الأعصاب » •

ولقد أدرك أينشتين أهمية نظرية « بلانك » وقال بأن جميع اشكال الطاقة المشعة بما فيها الضوء والحرارة وأشعة اكس تسير فى الفضاء فى كميات متقطعة • وأصبح الانسان غير واثق من ماهية الضوء التى كان يظن انه يعرفها جيدا وأخذ اينشتين يتحدث عن ذرات الضوء وجسيماته وساعدت نظريته على تحطيم ثقة الانسان بنفسه بتقويضها ايمانه بالسببية والحتمية • ولهذا نجد فى أدب القرن

العشرين ماهو ميتافيزيقي ، لا عقلي ، وصوفي ، ونعود ثانيا الى عالم الظلال عند افلاطون•فسير آرثر أذنجتون وسير جيمس جينز يعتبران ـ كل منهما من زاوية مختلفة ـ العالم وكأنه ظاهرة عقلية وليس ظاهرة مادية•والعالم السوفييتي أوسبنسكي يبنى نظريته على الحدس وليس على المنطـق • ولا يمكن للعلم الحـديث أن يراقب الكترونا بمفرده ولا يمكننا التنبؤ بتصرفه من تجربة لأخرى • ولهذا يضطر العـالم الى الالتجـاء لوسائل تمكنه من دراسـة مجمـوعة هائلة من اللالكترونات أو الذرات • ويقول ريتشارد ف• همفريز وروبرت بيرنجر في كتابهما « المبادىء الأساسية للفيزياء الذرية » ( الترجمة العربية ) •

« ان الذرة بنواتها والكتروناتها من الصغر بحيث لا ترى • وأصغر مجمـــوعة من الذرات أمكن رصـدها الى الآن ( بوساطة الميكرسـكوب الالكتروني ) تحتـوى على بضـع مئـات الآلاف من الذرات ، ومع ذلك فمجرد هذا القول يدل على اننا نعلم أن هنـاك ذرات ـ وقد عددناها بالفعل » •

والطريقة التي يصل بها العالم الى نتائجه هي طريقة «الاحتمال الاحصائي » وهي تشبه الى حد ما الرسـوم البيانيـة التي تستعملها شركات التأمين على الحياة • ولم ينكر العلم الحديث أهمية الدين لأنه اذا كانت الالكترونات حرة الارادة [1] والمادة ما هي الا « فكر »

---

(١) After Materialism, what? by Sir Richard Clifford Tute.

فلا أقل من أن يكون هناك مكان للملائكة والدين وللتصوف فى هذا الكون المتداعى • وشجعت الفيزياء الحديثة الأديب على أن يكون ذاتى النزعة • واعانته نظرية النسبية على هذا لأن كل شيء نسبى بالنسبة للانسان الذى يقوم باجراء التجربة • وشجع علم النفس التحليلى والنظريات الجديدة فى الفيزياء الأديب على أن يعتبرالفكر أساس الكون والعالم ما هو الا « فكرة » وأصبح الوعى نفسه غير مستمر أو منطقى تماما مثل «الكوانتا» الغير مستمرة فى الفيزياء• وربما لا نجد سلوك الشخوص فى القصص الحديثة غير معقول اذا أخذنا فى الاعتبار أن تصرف الالكترون نفسه غير معقول •

ولم تؤثر هذه النظريات الحديثة فى القصة فقط بل تعدتها الى الشعر والنقد حين يركز « امبسون » W. Empson كل همه فى النقد على الكلمات وكأنها « كوانتا » متغيرة • وهكذا نرى تشابها بين عدم الاستقرار فى الالكترونات وتغيرها المستمر وبين عدم ثبات الشخوص أو الأفكار على حال واحد • واذا كان العالم «نيلز بور» يفضل هذا التفسير للمادة على ذاك لأن أحدهما « تفسير أنيق » فلا غرو فى أن علم الجماليات قد اقترب من علم الفيزياء •

ومن أهم نتائج نظرية النسبية القول بأن الانسان لم يعد فى استطاعته أن «يرى» الحقيقة الموضوعية بوضوح تام لأنه فى محاولته مراقبة المادة بأجهزة خاصة تعوضه عن ضعف حواسه يشوهها ويشوه الحقيقة التى يحاول الكشف عنها •

ومن بديهيات علم الفيزياء فى القرن العشرين ذلك الرأى الذى يقول اننا نشوه الحقيقة فى محاولتنا لقياس أى شىء بدقة • ويقول أحد العلماء ان الأمر يشبه محاولتنا الاستفسار عن صحة مريض معتل ضعيف من خلال فتحة ضيقة فى جدار حجرته بالمستشفى •

فنادى عليه « كيف حالك » • ويجيبنا « بخير » ولكن اذا كان المريض ضعيفا جدا فربما يكون المجهود الذى بذله فى الاجابة علينا سببا فى موته • وفى هذه الحالة تصبح اجابته باطلة •

ويسأل عالم الفيزياء الالكترون : « أين أنت ؟ » ويجيبه الالكترون ، ولكن المجهود الذى يبذله الالكترون يكون عادة سببا فى تحريكه من مكانه الى مكان جديد وبالتالى تصبح الاجابة الأولى باطلة • ومن هذا تتضح الحقيقة المذهلة وهى أن العلم ليس لديه القدرة للوصول الى معرفة دقيقة مفصلة لما نطلق عليه عادة : العالم الخارجى » [١] •

وأصبح العالم يرتكز على نظام رياضى بحت يرمز الى الأشياء التى لا يمكن ملاحظتها أو رؤيتها • وبدأ الانسان ينظر الى الأشياء التى كان يعتبرها ثابتة وأزلية نظرة مختلفة تحكمها علاقاتها بأشياء أخرى • وأصبحت الكلمة المهمة هى « العلاقة » فى الفيزياء وفى الأدب • وتأكدت هذه النظرية عندما فقد الانسان ثقته بحواسه ،

---

(١) Warren Weaver, «A Scientist Ponders Faith» Saturday Review, Vol. 42. January 3, 1959. p.9.

فالعلاقة بين الأشياء والمناظر والمواقف والرموز والشخوص وتصرفاتهم تفسر لنا أعمال هكسلى وفيرجينيا وولف وجويس وفورستر ، ومع مولد « العلاقة » كف العالم والأديب عن البحث عن « المطلق » فليس هناك شيء رديء أو حسن خير أو شر وأصبحت كل الأشياء نسبية والانسان مقياس كل شيء ، ولم يعد من المعقول أن نرى بطلا رومانتيكيا فى القصة يطوع عالمه ويؤثر فيه وفى حوادثه بارادته ، وأصبحت الارادة نفسها معرضة للهجوم والنقد ، لأنه اذا كانت حواس الانسان غير قادرة على اكسابه المقدرة على ملاحظة الأشياء والظواهر الطبيعية ، فكيف اذن سيتمكن من السيطرة على نفسه ، ولهذا فمعظم شخوص القصص الحديثة غير متكاملة مثل ستيفن فى « عوليس » لجيمس جويس ونوسترومو فى «نوسترومو» لكونراد ومسز رامزاى فى « الى الفنار » لفرجينيا وولف وسبتيموس وارن سميث فى قصتها « مسز دالواى » وفيليب كوارلز فى « تقابل الألحان » لهكسلى .

وهكذا تداعى عالم نيوتن الذى كان يتكون من أجسام مميزة صلبة مادية لا تتأثر بحوادث التاريخ أو بموقعها ، وبدأ يتغير تغيرا جذريا بظهور الآراء الجديدة فى المادة والطاقة والزمان والمكان ، تلك التغيرات التى بدأت بفاراداى وماير الى كلارك ماكسويل وليلارد وارنست ماك حتى وصلت الى بلانك واينشتين . وأصبحت المادة ــ معقل الماديين ــ سواء اذا كانت صلبة أو غازية أو سائلة تغاير ادراكهم لماهية المادة . وأصبحت المادة سواء فى حالتها الخام أو

فى حالة منظمة تفسر على انها نوع من الطاقة فى حالة سكون واتزان الى حد ما •

وتلقف الأدباء النتائج العلمية الحديثة التى تؤكد الذاتية ـ لأن العلم ما هو الا صيغ عن طبيعة الكون قد تستبعد عقب ملاحظات أوسع ـ للدفاع عن الذاتية والشعور والاحساس الفردى بالحقيقة ، واغتنموا فرصة قصور العقل والمنطق ووقوعهما فى الخطأ : فالعالم اذن لا معقول • والنظريات الحديثة شر لا بد منه ، فكيف نستطيع أن نعرف الحقيقة اذا لم نحاول أن نتصور شبحها وظلها • وبدأ الانسان يتساءل : أنتبع عقلنا العاجز المغامر أم الهامنا العميق الغامض أم الحكم الغشيم لأعيننا وآذاننا وأيدينا التى تتحسس ؟ • وأخذت أعين الأدباء تبصر فى الظلام الحالك المحيط بهم وأخذوا يقتربون من بؤرة النور لكى يجلسوا فى كهف الفراغ ويصبحوا من أصحاب المعارف الى الأبد ومنهم اليوت وازرا باوند فى الشعر وهكسلى وجويس وفرجينيا وولف وفورستر ولورنيس فى القصة • وواجهوا اللغز بشجاعة وأصبح فن الحياة عندهم أسمى من حياة الفن •

وعندما يكف اللسان عن جميع المناقشات ويتحول الفكر وينظر فى وجل وخوف الى « الكون الغامض » The Mysterious Universe ( عنوان كتاب لسير جيمس جينز ) يصبح الأدب لاهوتا وتصوفا وحينئذ لا يدلى العارف برأى قاطع بل يشير بأصبع نحو الهدف المراد تحقيقه أو نحو الحقيقة العارية التى لا يمكن التعبير عنها بكلمات لأنها

خارج الزمان والمكان • وربما ، ونحن نقرأ له ، نركز أعيننا على الأصبع الذى يشير ويخفى علينـا المغزى المشار اليـه • واذا كان السكوت من ذهب فهذه هى أعلى مراتب التصوف ولا بد للاديب من أن يكتب ، ولهذا يتحدث الينا عن تجربته بالأحاجى والألغـاز وأحيانا يتحدث عنها حديثا متواضعا يشبه لغو البلهاء أو كلام الأطفال الساذج الغير منطقى ، وحديثه البسيط هذا يتناسب فى هذه الحالة مع جهلنا البشرى • وأصبح انتاج القصص فى القرن العشرين يتعلق بمشكلة الخلود والموت والحياة والمعرفة والحقيقة ومكان العلم الحديث وتدهور الدين والأخلاق وعدم الثقة والخـوف ، لأن العالم مهدد بالفناء ، والاستقرار شيء صعب المنال والحياة ليست شيئا منظما أنيقا ولكنها كما تقول فرجينيا وولف ، هالة من النور والظلام فى وقت واحد ، تتدفق بسرعة مذهلة وتفاجيء جميع القوانين والأشكال بما لا نتوقعه • والحقيقة ليست مانراه أو نشمه أو نسمعه وأصبح كل شيء فى القصة نسبى • فالحياة فيها القبيح والمليح والحلو والمر ، أما فى الواقع فليس هناك سوى الذرات والخواء • والحياة ليست لهـا حرارة أو برودة ، لا لون لها ، وصامتة وساكنة وأصبح « الانسان مقياس الأشـياء جميعا » كما يقـول بروتاجوارس فى محـاورات أفلاطون •

ومن أثر النظريات الحديثة فى العلم ظهور احساس جـديد بماهية الزمان والمكان وأصبح الزمان شعورنا بالقرب والبعد ، وأثرت نظرية النسبية فى الزمان وخرج لنا من يعرف بنسبة الزمان • فاليوم

الذى يزخــــر بالتجـارب ليبدو أطـول من عام خال من الذكرى ويتضـاعف الزمن تحت مبضع الجـراح ، ويمر بسرعة فى لحظات السرور واللذة•ونجد أحسن تعبير عن هذا الاحساس بنسبة الزمان فى عبارة كتبها جويس فى قصته « عوليس » وأنقلها للقارىء كما هى :

But tomorrow is a new day will be. Past was is today. What now is will then tomorrow as now was be past yester. (1)

ونجد أثر هــذه النظرية فى القصــة الحديثــة ، ففى قصص فيرجينيا وولف يتضاءل الاحساس بالزمن الميكانيكى الذى تحكمه عقارب الساعة أو حركات البندول ويحل محله زمن ذاتى لا يتقيد بدوران الأرض حول الشــمس • وفى قصــة « عوليس » لجيمس جويس تقرأ عن أطول يوم فى تاريخ الأدب • فيوم مستر بلوم فى القصة يغطى ١٨ ساعة فقط ولكنه يوم ملىء بالحوادث وكأنه ١٨ عاماه وحكى نيـكولاس فلاماريون الفلكى الفـرنسى ( ١٨٤٢ – ١٩٢٥ ) قصة الرجل الذى رأى حوادث الثورة الفرنسية تتابع مقلوبة على عكس نظامها فى الزمان لأنه كان يبتعد عن الارض بسرعة تفـوق سرعة الضوء • وحكى ه•ج• ويلز مغامرات الانسان فى المستقبل لركوبه «آلة الزمن» The Time Machine وتخيل هكسلى فى قصته « لا بد للزمن من وقفة » ما يمكن حدوثه اذا فقد الانسان احساسه كلية بالزمن •

---

(١) James Joyce : **Ulysses,** The Bodley Head, London, 1954. p. 489.

والمكان يغير الزمان كما فى رحلة فى طائرة وكما يحدث فى قصة جول فيرن « حول العالم فى ثمانين يوما » لبطلها باسبارتو ورواد الفضاء فى عصرنا • والزمان يغير المكان ، فالنجم الذى نراه فى الفضاء ، كما يقول برتراند رسل ، ليس هناك لأنه تحرك من مكانه منذ أرسل لنا الضوء الذى نراه « الآن » • فالزمان والمكان اذن من الأمور المعقدة ، فالزمن احساس بالقبـل والبعـد وشـعور بالتدفق « الآن » وهو ذاتى ، والمكان باعتباره الاحساس بالمسافة أو بقياسها هو فى شطر منه ذاتى مادام الوضع والمسافة نسبيين لنا • ومن الكتب الهامة التى تعالج الزمن كتاب دون J. W. Dunne وعنوانه An Experiment with time

وهكذا تبدو الحياة وكأنها شىء يتغير ويجرى وينبض بالحيـاة بدلا من جسم هائل مادى صلد • ومن نظرية عدم الثبات فى المادة والتى تقـول انه لا يمكننا ملاحظـة الكترون واحـد بمفرده أخذ الأديب يعبر عن هذا القلق فى المادة وفى الشخوص الحديثة باستعمال تيار الوعى فى قصصه • وكما تقول فيرجينيا وولف فى مقال لها عن القصة الحديثة : « لا بد للقصـة من أن تسـجل الأفكار التى تشبه الذرات وهى تتساقط الواحدة تلو الأخرى على العقل » (١) وبتفتيت اللغة والمفردات والجمل حاول الأديب أن يعبر عن احساسه بالحياة وكأنها تتابع لاسببى للانطباعات والاحساسات والتى نستطيع أن نعرف طريقها واتجاهها وما تشـير اليه بعد ملاحظاتنا لعدد كبير منهـا مع

(١) Virginia Wolf : The Common Reader, London, 1929, pp. 184-196.

استحالة معرفة اتجاهها أو هدفها من دراسة الذرات التي تتكون منها تماما كما في عالم الفيزياء ، ومن خلال هذه المتاهات يتضح لنا طريقنا الى المعرفة •

ومن مبدأ عدم الاستقرار وعدم المقدرة على التنبؤ نجد ظاهرة جديدة في القصة في القرن العشرين ، فقد خلق عدم الاستقرار في المادة عدم استقرار مماثل في العلاقات الانسانية وفي المجتمع•ولهذا لا يعير القصاص الحديث نهاية القصة أي اهتمام ، فبينما نرى معظم القصص في الماضي تنتهي بالزواج ، نجد ان القصة الحديثة تنتهي اما بالطلاق أو الانتحار أو تبدأ بمشاكل الزواج والحياة الفردية والعائلية • واتخذت القصة شكل الدائرة تماما كشكل الفضاء الذي يسير فيه الضوء في خط منحني ، نفتحها حيث نريد ونقرأ حتى نصل الى آخر صفحة فيها ونعود الى أولها ونقرأ حتى نصل الى نقطة البداية وأحسن تعبير عن هذا التكنيك يظهر في قصة جويس الأخيرة « فينجيانز ويك Finnegans Wake

وكما يقول ماثيو ارنولد : « نحن نهيم بين عالمين ، أحدهما ميت والآخر ليس في استطاعته أن يولد » •

**٣ ـ علم النفس والقصة : فرويد ـ يونج ـ برجسون •**

بينما كانت نظرية النسبية والكم تشكك في المعتقدات السابقة، أخذ فرويد ويونج C. G. Jung يغوصان في أغوار النفس البشرية ويشيران الى العلاقة بين الانسان الناضج البالغ والطفل، وبين الانسان

المتحضر والانسان البدائى ، وأصبح لعلم الانتربولوجيا فائدة كبيرة بعد ظهور كتاب « الغصن الذهبى The Golden Bough لسير جيمس فريزر ـ فى عام ١٩٢٢ ، وقد كان فرويد أقرب للأدب من اينشتين لأن نظرياته عن الجنس والسيكوباتولوجى أعطت الأديب وسيلة لاكتشاف تجارب عديدة . ويقول فرويد ان تحت غطاء العقل الواعى مستنقعا تنمو فيه الدوافع اللاعقلية وجذورها فى الجنس والغريزة وسلطة الوالدين والتوقف والتسلط والاحباط . وكانت بعض مؤلفات فرويد قد ترجمت الى الانجليزية قبل الحرب العالمية الأولى وكان فى استطاعة قصاصى هذه الفترة كما يقول أحد النقاد « أن يجتازوا امتحانا فى مادة فرويد فى علم النفس بتفوق » . وقد أثرت مادة فرويد ويونج فى تكنيك القصة وموضوعها واكتشف الأدباء عن طريق مؤلفاتهم ان حياة الانسان الواعية ما هى الا جزء ضئيل من حياة الفرد ، وأن العقل ليس بالمكان المنظم الذى نظنه . ويصور هكسلى هذا الاحساس بقوله ان للانسان خمس أو ست « أنفس »، « تظهر واحدة منها فقط كجزء من جبل الثلج الذى يطفو على سطح الماء ، والباقى يظل مغمورا » [١] . وهكذا لم يعد العقل مكانا منظما لتصنيف الأفكار وابتداعها بل هو مكان مظلم يتكون من عدة طوابق بعضها فوق بعض وله « بدروم » معتم وأقبية مظلمة تزخر بالمتناقضات والخرافات ويحتفظ فيها الانسان بأشلاء من التجارب الماضية تماما كما نضع الأثاث القديم فى « البدروم » .

(١) Aldous Huxley: **Adonis and the Alphabet**, London, 1956.

وعلى باب هذا «البدروم» حارس قد يغفو من آن لآخر فتسلل مخلوقات البدروم الغريبة زاحفة الى الأدوار العليا وتذهل سكانها • ولا يسكن هذه الدار شخص واحد بل أسرة تتكون من عدة أفراد وأقلها عددا من كانت تتكون من « دكتور جيكل ومستر هايد » • ويحاول العقل الواعي وهو رب هذه الأسرة أن يسـيطر على باقي أفرادها ويوفق فيما بينهم ،ولكنه يفشل أحيانا ويحدث هرج ومرج وتتداعى الطوابق وتختلط « بالبدروم » ويؤدى هذا الى الجنون •

وأخطر من هذا فقد أصبح الجنس يلعب دورا هاما في حياة الانسان وشجع هذا الاحساس باهمية الجنس الأدباء على المضى فى الكتابة عن الجنس ووصف الأمراض الجنسية والنفسية دون حياء وأدى هذا الى ظهور الاعترافات ونشر المذكرات ، وما كتب لورنس الا نوع من الاعترافات ولهذا يقول لورنس « ان نشر عمـل أدبى تعرية للجسد والالقاء بشيء رقيق حسـاس الى البغـال والقرود والكلاب [1] » •

. . .

وقد مهدت نظريات «لوك» فى العقل والذاكرة فى نهاية القرن السابع عشر لنظريات فرويد ونرى « لورنس ستيرن » الآن وكأنه قصاص حديث • وأصبح الفكر فى القرن العشرين لا يسـيل من العقل بطريقة ميكانيكية مادية كما يفرز الكبد المرارة ، ولكنه يسيل بطريقة غير منظمة لا منطقية ، وله سـيولة وجريان يخلـوان من

---

(١) انظر المقدمة التى كتبها الدوس هكسلى لرسائل د •هـ• لورنس •

التسلسل المنطقى كما لا يصدر الفكر من العقل فى جمل مستقيمة وعبارات منظمة • وما نراه فى القصة الحديثة هو المونولوج الداخلى الصامت وهو تسجيل ـ ولا نقول سردا ـ للافكار التى لا تنطق بها الشخوص تسجيلا عفويا حيثما اتفق بطريقة تداعى المعانى الحر فى العقل • ويمكن حصر أساليب استعمال علم النفس فى القصة على النحو التالى :

١ ـ قطع الحديث العرضى من آن لآخر بين الشخوص أو بتر المواقف ( أو الوصف ) فى منتصفها لافساح المجال لفكرة أو خاطر يثيره صوت أو منظر أو كلمة أو صورة أو رائحة •

٢ ـ عدم الاهتمام باعطاء صـــورة كاملة لموقف معين أو تتبع الحوادث الى نهايتها المنطقية وابراز العلاقة بين السبب والمسبب •

٣ ـ تواتر وتـكرار الافـكار والخواطر والكلمـات الرمزية وازدواج الفكرة الرئيسية أو الشخوص أو الكلمات أو المقاطع •

٤ ـ ظهور نوع من الغناء الشعرى الذى ينتج عن استعمـال دقيق للكلمات والعبارات من أجل أثرها الموسيقى ومعناها وما تلقيه من دلالات على مواقف وكلمـــات أخرى وما تثيره فى النفس من ذكريات •

٥ ـ انطباعية يساعد فيهاتكرار الاحساسات ومدلولها وتسجيلها على خلق جـو معين لا يظهر للاديب فيــه أثر ويظل خارجه طول الوقت •

٦ ـ عدم الاكتراث بالربط المنطقى والتمعن الذهنى ،وهو نوع من اللامعقولية لان العقل يعجـز عن أن يعلل لتصرفات الانســان وتداعى الخواطر •

٧ ـ يظهر التعقيد والتعدد وكأنهمـا توأمان يلازمان الرجل العاطفى لا الرجل المنطقى •

٨ ـ ظهور الهذيان واللغو ومنطق الطفل أحيانا دون تحضير أو تحذير من الكاتب •

٩ ـ عدم التقيد بوحدتى الزمان والمكان وتلاشيهما أحيانا لانهما ظاهرتان ذاتيتان يصعب تحديدهما فى الحلم والكابوس •

وكثير من هذه الظواهر جاء عن طريق نظريات فرويد والباقى عن طريق برجسون وفلسفته اللامادية التى أثرت فى « بروست » و « جيد » وجماعة القصاصين الانجليز •

وقد أكمل « برجسون » عمل علماء النفس فى محاولاته لهدم الفكرة المادية للعالم ؛ ونظرته الى الزمان لها أهميتها فى القصة الحديثة ويظهر أثرها فى « نوسترومو » لكونراد و « الأمواج » و « مسز دالواى » و « الى الفنـار » لفرجينيا وولف و « عوليس » و « صورة للفنان » لجيمس جويس و « تقابل الألحان » و «ضريرة فى غزة » و « لابد للزمن من وقفة » لالدوس هكسلى •

ويبـدو لنا أن سـيولة الزمان وذوبانه لم تكن من اكتشـاف

السرياليين وحدهم اذ نرى أثر نظرية « برجسون » فى عجزنا عن قياس التجربة الذاتية وتفسير لحظات من الوعى عن طريق ذكريات يصعب تفسيرها ، واستحالة التحليل الا عن طريق التشويه والتغيير فى التجربة ذاتها تماماكما فى علم الفيزياء الحديث•وكل هذه الآراء تتضمنها فلسفة برجسون التى ساعدت على ظهور نظرية جديدة فى الفن القصصى وأضافت عنصرا آخر ساعد على التجريب فى التكنيك القصصى •

وبالاضافة الى هذا فقد بينت مؤلفات فرويد ان للرمز أوالصورة عدة معان فالرمز يحمل فى طياته أحيانا عكس ما نظنه ويتفرع فى الأحلام الى عدة دلالات • وقد أنكر « يونج » تفسير فرويد للجنس على انه الدافع السيكولوجى الرئيسى فى الحضارة ووضع نظريته فى «اللاوعى الجمعى» للجنس البشرى وبين ان هذا «اللاوعى الجمعى» ما هو الا مستودع يمكن اعتبـاره ارثا يرثه كل من يولد فى هــذه الحضارة • ويمكننا أن نصل الى جذور الأمراض العصبية والاساطير والرموز عن طريق هذا « اللاوعى الجمعى » ولهذا يصبح الانسان المتحضر على صلة وثيقة بالانسان البدائى وأصبح من الممكن للقصصى أو الشاعر أن يربط بين التجربة « الآنية » لشخوصــه وبين هــذه الدوافع الخفية الغامضة من الماضى البعيد • وأصبح من الممكن عن طريق الأسطورة أن يربط الأديب المواقف والشخوص بعضها ببعض فى شكل جديد ويعلق عليها•وأحسن مثال لهذا النوع من الاستفادة من الأسطورة ما نجده فى «عوليس» لجيمس جويس ، فقد استعار

شكل وحوادث ملحمة هومر « الاوديسة » وأقام عليها حوادث قصته وأصبحت رحلة مستر بلوم فى أنحاء دبلن وتجولاته فى يومه الطويل بمثابة مغامرات لعوليس حديث ، وتجول ستيفن فى القصة يقابله بحث « تيليماكوس » عن والده فى الملحمة الاغريقية • وحلت مسز بلوم محل « بينيلوبى » • واستطاع عدد كبير من الأدباء أن يتناولوا بالبحث جذور الانسان الحديث بعد دراسة « يونج » وسير جيمس فريزر ويظهر الاهتمام بالاساطير والحضارات القديمة والانثربولوجيا جليا فى قصص د• هـ • لورنس وفى قصص فورستر وجيمس جويس • وهكذا تغير معنى المذهب الطبيعى فى الأدب فى القرن العشرين ولم يعد يمت بصلة الى أدب السبب والمسبب بل تعداه الى الاهتمام بالاساطير والانسان البدائى والرموز •

والزمان فى عالم برجسون خليط عجيب فى حركة دائمة وسيولة، يتغير ويراوغ دائما وتسبح فيه الأشياء والحوادث غير مميزة. والزمان فوق كل هذا لا يمكن تحديده بلحظات منفصلة ، والسيطرة عليه ـ كما حاول البعض وكما نحاول يوميا ـ أمر صعب لانها محاولة لقياس ما لا يمكن قياسه •

ولهذا نستعيض عن الزمان بالمكان ويحدد مكان الأرض بالنسبة للشمس لنا الزمان،أو عقارب الساعة على دائرة مقسمة الى اثنى عشر جزءا ، ولكن عن طريق Duration الزمن السيكولوجى أو الديمومة أنكر « برجسون » الايمان بالحقيقة السطحية للحياة وأكد وجود

زمن لا عمل لعقارب الساعة فيه وطرق قياسه عقلية • وفي سيولة الزمان عند برجسون يسبح الانسان في نهر البواعث والمحركات والدوافع اللامعقولة والتي تتكون منها الحياة • ويصبح الانسان داخل الشيء نفسه عن طريق البصيرة أو الحدس ـ وهي عملية لا عقلية صوفية ـ بدلا من تأمل الشيء من الخارج أو من نافذة وهي عملية عقلية منطقية • وكان اعتقاده أن الحقيقة ما هي الا عالم متغير يتكون من عناصر يرتبط بعضها ببعض ولا يمكن للعقل الامساك بها •

وهذه الطريقة اللاميكانيكية في التفكير جعلت الزمان بما فيه الماضي والحاضر يتركز في « انية واحدة مركزة » والمكان يتركز في « الهنا The Here and The Now •وقد راقت هذه النظرية للأدباء لأنها ترتكز كعلم الفيزياء الحديث على نسبية الحقائق وأصبحت نظريته في الزمان تشير الى نسبية طبيعة التجربة الانسانية • ولهذا نجد معظم قصاصي القرن العشرين ينكرون المطلقات في العلاقات الانسانية ، وطريقتهم المفككة في العرض واصرارهم على تقلب الزمان وتغيره تعكس الايمان بعدم قيمة التجربة والتاريخ المطلقة ، وأصبحت القصة خليطا من الماضي والحاضر ولا تستطيع الساعة ضبطها ولكن الفن يستطيع أن يعكسها ، فالفن هو الذي يستطيع أن «يجمد» الزمان في الآنية ويوقف سيولته ويحتويه بماضيه وحاضره في اطار متماسك • وهنا يبدو أثر الرسم والفن في القصة التي تحاول أن تقلده بتجميدها الزمان أحيانا ولدينا في المذهب التعبيري أكبر دليل على هذا •

وبدأكتاب القصة يستخدمون فكرة الزمان الجديدة على غرار الطريقة التى يستعملها المحلل النفسى • وفيها يحلل التجارب والذكريات على أنها دليل على الافعال الحاضرة • وقرب برجسون بين العلم الحديث وعلم النفس عندما قال ان العقل عندما يحاول أن يفسر احدى وجوه الحقيقة فهو يشوهها لكى تستقيم مع تفسير ميكانيكى منطقى يقبله ، ولكى نحصل على صورة كاملة للحقيقة فهناك ملكة أخرى أو حاسة سادسة وهى البصيرة أو الحدس • وكما ان العقل يتفاعل ويتعامل مع المادة فالبصيرة أو الحدس يتعامل مع اللامادى • وهذه البصيرة غريزية وحيوية ، ولهذا عملت فلسفة برجسون على اضعاف الفلسفة المادية والمذهب التجريبى اللذين أعطيا للطبيعين والواقعين أمثال زولا سلاحا قويا ، وتضافرت نظريات برجسون والرمزيين على خلق جو جديد فى القصة •

**٤ ــ مشكلة التوصيل واغتراب الفنان :**

عندما تحطم العالم القديم بما فيه من عقائد وتقدم ومادية كان لابد للأديب من خلق وبناء عالم جديد • ولهذا نرى عقدة أوديب فى قصص د•ه• لورنس أو فى البحث عن الوالد كما فى «عوليس» لجيمس جويس و « الأمواج » و « الى الفنار » لفريجينيا وولف أو البحث عن آلهة جديدة كما فى « قوس قزح » عند د•ه• لورنس و « نومسترومو » لكونراد و « عالم جديد شجاع » و « ضرير فى غزة » لالدوس هكسلى أو فلسفة جديدة كما فى «ضرير فى غزة»

لهكسلى أو « رحلة الى الهنـــد » لفورستر أو فى تفحص النفس وتأمل الذات كما فى «مسز دالواى» لفيرجينيا وولف و«هواردزاند» لفورستر و « تقابل الألحان » و « لابد للزمن من وقفة » لالدوس هكسلى وهكذا يحاول الفنان أن يخلق عالما عمل هو على تحطيمه ، وأصبح البطل فى بعض القصص تافها ، يقاسى من أعبـــاء الرذيلة والأخطاء وبهذا لا يصبح « بطلا » ومع ذلك فنحن نشفق عليه لانه يذكرنا بأنفسنا وبضعفنا •

وقد وضع علم النفس عراقيل فى سبيل القصصى الذى يحاول أن يعتبر الادراك أو الشعور وكأنه يتحرك فى خط زمانى تاريخى مستقيم يجرى من نقطة الى نقطة أخـــرى • وأوحى للأديب بأن الادراك له من السيولة ما يجعله يعمـــل على مستويات مختلفة فى وقت واحد كما فى الموسيقى • وحينئذ يبدو سرد الحوادث المتسلسل المنطقى فى خط واحـــد مستقيم ، وعرض الأفكار فى اطار واقعى منظم وكأنه مخالف لواقع التفكير السليم وطبيعة الفكر الانسانى • وكما يقول هكسلى « ان الموتى وحـدهم الذين يتصرفون على نسق واحد ثابت » فالشخوص فى القصة كما فى الحيـاة نفسـها تتكيف أفعـــالهم وتصرفاتهم بما مروا به من تجارب فى الماضى ، والوقت الحاضر ما هو الا تجريد غير حقيقى ، فليس هناك سوى ذلك الفيض المستمر لما حدث والذى يصب فيما سيحدث فى المستقبل • والادراك ما هو الا خليط مستمر وتذكر أيام وتجارب خلت ، والزمان ليس زمنا ميكانيكيا تحدده عقارب ساعة أو حركات بندول ولكنه ديمومة

واستمرارا وليس سلسلة من المواقف الزمنية المنفصلة • فما نحن الا ذكرياتنا وما نعيش الا بقدر ما نعي من ذكريات وتجارب ،ولكي يمكننا أن نصف أنفسنا بصدق في أي لحظة من لحظات حياتنـا يجب علينا أن نقول كل شيء عن ماضينا • والشخصية في هذه الحالة لا تعني مجرد النظر الى ما خلفناه وراء ظهورنا ولكنها تصبح جزءا لا يتجزأ من ادراكنا لواقعنا وحاضرنا وشخصيتنا وحافزا لمستقبلنا• واذا كان الفرد لا يتغير عقليا بهذه الطريقة فهو في تغير وسيوله من الناحية الجسدية ، فأنسجتنا وخلايا الجسم تموت وتبني نفسها كل لحظة ، وتتقدم في السن مع كل زفرة ، أي أننا دائما في حالة تغير مستمر • وتقول فيرجينيا وولف في أحد محاضراتها :

وما الذي نعنيه بكلمة « الحقيقة ؟؟ » يبـدو أن الكلمة تعني شيئا لا يستقر على حال ، شيئا لا يمكننا الاعتماد عليه ، شيئا يمكننا أن نجده الآن في طريق مترب ، وأحيانا في ورقة من جريدة ملقاة في شارع ، وأحيانا في زهرة في الشمس ، وأحيانا تضيء الطريق لمجموعة من الناس في حجرة وأحيانا تضفي مغزى على قول عابر»• ويقول هكسلي في وصف سيولة الفكر :

« يوجد معتوه في مكان ما في عقل الانسان يخلط مجموعة من الصور ثم يوزعها اعتباطا ، ثم يخلطها مرة أخرى ويوزعها في نظام آخر ، هكذا ، الى ما لا نهاية • بدون تسلسل زمني • فهذا الأبله لا يتذكر أي فارق بين القبل والبعد ••• ومن ذا الذي سيقرر أي

صور يعطيها وأى صور يستبقيها ؟ حيوان شهوانى خائف كما يقول أتباع «فرويد»...وماذا عن الأشياء الكثيرة التى تتذكرها بدون دافع عاطفى معين أو مغزى ذهنى ؟ يبدو أن الذاكرة فى هذه الأحوال تكون مجرد حظ . ويبدو أنه وقت حدوث التجربة تكون بعض الذرات فى العقل فى وضع مناسب . و « هب » : نمسك بهذه التجربة ونسجلها ولا تمحى من الذاكرة . لا لسبب معلوم » . [١]

ولهذا فقد أصبح أديب اليوم يكتب التاريخ على أنه خيال بعد أن كان يكتب الخيال على أنه التاريخ .

واذا اعتبرنا الوعى أو الادراك سيلا مستمرا لما نذكره وما يختزنه العقل واندفاعه الى ما نتوقعه ، واذا كان رد فعل الفرد لأى موقف معين تتحكم فيه مجموعة تجاربه الذاتية الماضية فكل منا اذن سجين فرديته . واذا كانت الحقيقة كما تراها فيرجينيا وولف وغيرها مسألة ذاتية فالتوصيل أو التفاهم بين الأفراد يصبح صعبا ان لم يكن مستحيلا فى بعض الأحيان . وكيف يكون هذا التوصيل بين أفراد يحب بعضهم بعضا ؟ كان أول قصصى اهتم بهذه الفكرة هو لورنس ستيرن ( وقد تحدثنا عنه ) الذى تعلم من « جون لوك » درسا يشبه الى حد ما الدرس الذى تعلمه كتاب القصة الحديثة من علماء النفس، وأدرك أن تداعى المعانى يشكل ويلون العقل الفردى ويكون حاجزا بينه وبين الاتصال المباشر بعقل آخر . وفى قصته تريسترام شاندى يتكلم العم « توبى » عن نظريته فى التحصين العسكرى ويفسر أخوه

---

(١) Aldous Huxley : Eyless in Gaza, p. 18.

ملاحظاته فى ضوء اهتمامه بتسمية الأشياء ، ويتكلم الأخ « والتر » عن الأسماء بينما يظن العم « توبى » ان أخاه يشير الى نظرية التحصين • ووجد « ستيرن » فى الحب حلا لمشكلته ، وأدرك أن فى استطاعة الحب أن يتغلب على هذه الحواجز ، فالحب يستطيع أن يدفع بالقضبان التى تحيط بالسجن الذى يسكنه الفرد وينفذ الى داخل لنفس الأخرى ويحدث التلاقى ويتم « التوصيل » •

ولكن القصصى المعاصر لا يرى الحل بهذه البساطة لانه يجد أن الحب نفسه فيه شىء من الأنانية وأكثر تعقيدا من مجرد عاطفة بين شخصين • فالحب الحقيقى عند د•ه• لورنس مثــلا يتحقق عندما يشعر كل فرد بانعزاله وفرديته بينما نجد « مسز دالواى » ترفض حب «مستر والش» فى قصة فيرجينيا وولف «مسز دالواى» لانها كانت تخشى من حبه للتملك • وهكذا تواجه الأديب مشكلة: كيف يمكننا الاحتفاظ بتكامل واستقلال شخصيتنا ومحاولة الاتصال بآخرين ؟ ووجد أديب القرن العشرين مخارج عدة من هذا المأزق•

فبعضهم يجد السلوى فى الهرب من المكان بالسفر فى رحلات طويلة كبحار كوليردج العجوز أو الهولندى الطائر ومنهم جويس ولورنس وهكسلى وفورستر • وأحيانا يجد مخرجا من الزمان بأن يكتب عن الماضى أو عن تجارب صوفية لا زمانية ولا مكانية مثــل جويس وهكسلى واليوت وييتس ، وأحيانا عن طريق المخدرات أو التأمل أو الاجهــاد مثل بودلير وهكسلى وجويس • ولكن ، هل

تساعد هذه الطرق على الهرب من هذه الوحدة القاتلة ؟ فالمشكلةهي الفرار من الزمان والمكان ، وفي الحقيقة هي فرار منالنفس ذاتها. وأينما يسافر الانسان فانه يستصحب نفســـه معه . واذا تمكن من نسيانها لفترة قصيرة عن طريق المخـــدرات والخمر فهو يصـحو ليجدها . وآخر طريق للهرب من واقعية الزمان والمكان ومن هذه النفس التي تطارد صاحبها هو الموت أو الانتحار وهـــذا ما فعلتـه فرجينيا وولف ـ فقد ألقت بنفسها في هذا الفيضان المستمر التيطالما تحـــدثت عنه وانتحرت غرقا . وفي قصتها « مسز دالواى » نرى شخصيةسبتيموس وارين سميث ، التي تشبه فيرجينيا وولف الى حد ما ، ونراه يدفع دفعا للانتحار لأنالمجتمع ممثلا في شخصيةالدكتور هولمز يحاول أن يفرض عليه تقاليده وأحكامه .

وهكذا يصبح الموت هو الحل الوحيد لهذا الموقف الذييشعر فيـه الأديب بالوحـــدة لأن الموت يطلق النفس البشرية من عقالها ويحررها من الجسد وتصبح جزءا لا يتجزأ من هذا الكون.ولكن هكسلي في قصته « لابد للزمن وقفة » يلاحق أحد شخوصه حتى بعد وفاته ويصف لنا تعاسته واشتياقه لملذات الحيـــاة ويبعث مرة أخرى الى هذا العالم ، وتستعمل فيرجينيـــا وولف في قصتها « الى الفنار » طريقة أخرى لتوحي بعزلة الأديب عمن حوله ، فهي تنظر من خلال نافذة زجاجية مغلقة وهكذا يرى بعضنا البعض من خلال لوح من الزجاج وهو الحاجز الخفي . وقد حاول بعضالقصاصين أن يهربوا من التغير المستمر لكي يمســكوا بتلك اللحظة الخالدة

بتلك « الآنيـــة والهنا » The here and The now وعن طريقها الى المتغير • ولهذا يهتم بعض القصاصين بالتصوف مثـــل لورنس وجويس وهكسلى وفورســتر لأن تلاشى الزمان يظهر فى التجربة الصوفية فى سكون مركز الدائرة حيث يتمكن المتصوف من التأمل فى هدوء بعيدا عن حركة المحيط الصاخبة ، ويهرب من المتغيرالذى تزخر به أطراف العجلة الدائرة الى الأبدية الأزليـــة السرمدية • وهنا يظهر شكل الدائرة فى تركيب القصة الحديثة التى ليس لها بداية أو نهاية بل هى فى شكلها كالدائرة والحل يمكن فى نقطة « الآنية والهنا » •

والسفر أو الطواف قد يعنى الهروب أو الفرار ، هروب من المتغير الى الأزلى ، من الزمان الى اللازمان، ومن المكان الى اللامكان، ومن عالم الواقع الى عالم المثل ، من التعدد الى الواحد ، من الفوضى الى النظام • ويعبر الأدباء عن الهروب بطرق مختلفة أبرزها كتب الرحلات واليوميات • فهم يطوفون بأرجاء عديدة من العـــالم كما يبحثون داخل أنفسهم • وبعد تفكير عميق وسعى متواصل يعودون فى النهاية الى الواقع الذى كانوا يهربون منه ، والى واقع ذواتهم • وكما يقول أحد أبطال هكسلى فى قصته « تلك الأوراق الذابلة »:

« الهروب من المكان•••ليس هروبا بمعنى الكلمة، والهروب من الزمان ليس كافيا • والهروب الى الخيال المحض لا يمنع الواقع من الاستمرار ، فما هو الا تجاهل للواقع • وأخـــيرا فهناك هؤلاء

الناس ، وهم أشجع من الهاربين ، الذين يلقون بأنفسهم فى خضم الحياة الواقعية المعاصرة حولهم ، وعزاؤهم انهم يجدون وسط قذارتها وغبائها وبشاعتها دلائل علىوجود العطف والاحسانوالشفقة وما شابه ذلك » •

**٥ ــ الواقعية والطبيعة فى القصة :**

لاحظنا ونحن نستعرض أثر العلم الحديث وعلم النفس أن أدب القرن العشرين ينحو نحو « التفتيت » والتركيز على الكلمة أو « اللفظ » وكأنه عالم صغير • ويقول « اليوت » فى هذا الشأن : « فى نقدنا للشعر لابد لنا من أن نبدأ بالشعر نفسه ، فما الشعر الا كلمات رائعة فى ترتيب رائع ووزن رائع » • ويقول ازراباوند : « ما الأدب العظيم الا لغة مشحونة بالمعانى الى أقصى درجة » • وهذا التركيز على اللفظ واللغة فى القرن العشرين يعنى أكثر مناهتمام الأديب بحرفته ، فالشاعر الرومانتيكى مهما كان أمينا لرومانتيكيته لم يكن حريصاكل الحرص علىابراز معانىكلماته أو انتقائها بنفس الدقة التى ينتقى بها الشاعر الحديث كلماته ، تلك العوالم الصغيرة المشحونة بالمعانى •

ونرى هذا الاهتمام بالمفردات فىالنقد فى نظرية وليمامبسون كما نراه فى قصص فيرجينيا وولف وجيمس جويس • ولم يكن الشعر عند وردزورث سوى ذلك الفيضان التلقائى للعواطف القوية

والشعر ما هو الا سيولة هذا الشعور القوى الفياض ، أما «اليوت» فيقول انه ليس للشاعر شخصية يريد التعبير عنها بل مجال معين ، وفي هذا المجال تلتقى الانطباعات والأحاسيس والتجارب وتختلط بطريقة غريبة غير متوقعة • فالأديب الحديث يحـــاول أن يحتفظ بذاته في معزل عما يريد أن يتحدث عنه بطريقة موضوعية • ونقرأ لجويس في « صورة للفنان » : « يظل الفنان كخالق الـكون ، في ثنايا عمله أو خلفه أو بعيدا عنه أو فوقه لا نراه ، بعيدا عن الوجود نقيا لا يبالى ، يقلم أظافره»•ولهذا يقول صمويل بيكيت عن جويس: « ان جويس لا يكتب عن شيء ما ، ان ما يكتبه هو الشيء ذاته » • والسبب في هذا الاتجاه « هو ان دراسة الرمز وعلاقته بالمعنى » كما تقول ـ سوزوان لانجر « جعلت الفلسفة تسير في طريق جديد »• وعندما يغير الفيلسوف والعالم مشاكلهما يبدأ الناقد الأدبى في تغيير طريقته ويبدأ الأديب في النظر الى العالم من حوله والى تجـــاربه نظرة مختلفة وتبدأ القصة أو القصيدة في اتخاذ شكل جديد ويبدأ الأدب في معالجة الموضوعات بشكل مختلف لا بشـــكل تقليدى • والتغير في التكنيك سواء في القصة أو القصيدة أو الفن بوجه عام من رسم وتصوير وفنون تشكيلية ، لم يحدث اعتباطا بل كان نتيجة تفاعل عدة عوامل بعضها ببعض • ويمكننا ربط هـــذا التغير بعلم الفيزياء الحديث واهتمامه بالعالم الميكروكوزمى ، وربطه أيضا بعلم النفس التحليلى واهتمامه بالماضى وبالتجارب الكثيرة في حياة الفرد بل وبالرجوع الى ما يطلق عليـــه كارل جوستاف يونج « اللاوعى

الجمعى Collective Unconscious وما يذخـــر به من صـــور النماذج الأوليـــة Archetypal Images وكل هذا بدوره له علاقته بالفوضى والقلق النفسى وبالحركة المســتمرة فى النفس البشرية كالحركة الدائمة فى الذرة نفسها •

ولم يتأثر الأدب وحده بهذه النظريات بل تأثرت بها سـائر الفنون الأخرى كالرسم والموسيقى والتصوير • واذا قارنا لوحة من لوحات تيشان (Tiziano Vecellio) Titian ١٤٧٧ ـ ١٥٧٦ أو هولبين ١٤٩٧ ـ ١٥٤٣ بلوحة لبيكاسو أو سورا لبدا لنا الفرق جليا ولظهر لنا أثر العلم الحديث واضحا • فالفن القديم كان يعتمد على المحاكاة والتقليد للواقع ويظهـر فن الرسام فى اظهـار التشابه بين الأصل والصورة ، وكان الفن انعكاسا للحياة بألوانها وأشكالها حول الفنان أما عند سورا Seurat مثلا فتبدو الصورة غير واضحة المعالم لأنه يستعمل تكنيك «التنقيط» فى الرسم أو مايســمى Pointillism والطريقة هى أن يستعمل الفنان نقطا من الالوان الصافية دون خلطها على لوحة الالوان ولا تظهر الصورة بوضوح الا عن بعد ، وبعـــد تركيز شديد وتبـــدأ الالوان فى الاختلاط بعضها ببعض وتمتزج لتعطى احساسا بالتوافق والانسجام الذى نراه بالعين • وهنا يظهر التشـــابه بين احدى هـــذه اللوحات وصفحة من صفحات قصـة « فينيجانزويك » لجيمس جويس أو قصـة من قصص فيرجينيـــا وولف • فالنقط الصغيرة الزاهية الالوان فى اللوحة الزيتية تمثل الوصف الدقيق لما قد يبدو تافها فى شطحات الفكر وتداعى المعانى

الحر ، ولكن المعنى أو المغزى يظهر واضحا عندما تتأمل العمـــل الأدبى كله • وفى لوحات بيكاسو يظهر الاختـــلاف واضحا بين ما نشاهده بأعيننا وما يراه الفنان ببصيرته • وقد توصل « سورا » الى هذا التكنيك بعد دراسة النظريات العلمية الحديثة فى عصره عن الألوان والعدسات • وكانت طريقته تنحصر فى تحليل الألوان فى الطبيعة الى ألوانها الأساسية ونقل هذه الألوان الى لوحته على هيئة نقط صغيرة ويترك بعد ذلك لعين المشاهد تكوينها من جديد وتجميعها لكى تعطى الألوان ما كانت عليه فى الطبيعة•ونجد فى مقال لفيرجينيا وولف شيئا من هذا القبيل حين تقول :

« تأمل ذاتك من الداخل وسيبدو لك أن الحياة بعيـــدة كل البعد عن هذا • افحص لفترة قصـــيرة عقلا عاديا فى يوم عادى • فالعقل يتقبل ما لا يعد أو يحصى من الانطباعات منها التافه والخيالى والزائل ومنها ما ينقش بصلب حاد • وتأتى هـــذه الانطباعات من جميع الجهات ، سيل مستمر من الذرات التى لا تحصى ، وعنـدما تهبط هذه الذرات ، وعنـــدما تتجمع لتعطى معنى ليـوم الاثنين أو الثلاثاء ، نبدأ فى الاهتمام بأشياء لم نكن لنعيرها اهتماما فى الماضى ، وندرك أن اللحظة الهامة ليست هنا بل هناك • ألا ينحصر عمـل الأديب فى نقل هذه الروح المتغـيرة التى لا نعرفها ولا نســتطيع تحديدها ؟ • »[1]

وهكذا يحاول الأديب أن يعطى أبعادا رمزية أو ميتافيزيقية

(١) V. Woolf : **Common Reader, p. 189.**

أو صوفية لما يصوره ، ويحاول أن يزاوج بين العلم الحديث وعلم النفس والفن • ولهذا يتحلل الشيء الجامد ويتفتت تحت أثر الضوء في لوحات « مونيه » Monet ١٨٤٠ – ١٩٢٦ الذى كان مغـرما برسم نفس الشيء في أوقات مختلفة من النهار ويقابل هذا التكنيك في القصة وصف الشخوص في فترات مختلفة من النهـار ( قارن « عوليس » لجيمس جويس ) وتسجيل أفكارهم وخلجات نفوسهم وتجاربهم الذاتية وردود الأفعال السيكولوجية لكل تجربة • وربما نرى التزاوج بين العلم والفن في تطبيق النظريات العلميـــة عنـد الانطباعيين وهو الفن الذى تطور حتى وصل الى العناية بالشـــكل عند سيزان واهتمامه بابراز التجسيد في فنــه ومنــه الى التكعيبين وبيكاسوا حتى نصل الى الفن التجريدى والسيريالى وفيـــه تظهر رؤى الفنان وعلاقتها بالمتغير في علم الفيزياء الحديث وتداعى المعانى الحر عند فرويد وبالاحلام والهلوسة •

ويقابل هذا النوع في الموسيقى موسيقى الجاز وفى القصـــة ما كتبـــه جيمس جويس في قصته الأخـــيرة « فينجـــانزويك » Finnigans Wake • ونرى عنـد د•هـ• لورنس نفس الغوص الى العالم الميكروكوزمي الغريزى • فالتسامى عنده ليس تساميا الى أعلى بعيدا عن المستوى الانسانى الى الأزل أو الله أو النور بل هـو نوع من التسامى الى أسفل بعيدا عن المستوى الانســـانى الى عالم الذرة والالكترون ، عالم الغرائز والظـلام والدوافع الجنســـية الغريزية

الخفية ، نوع من المضى فى طريق الجسد وتحليل دقيق للرغبة الجنسية حتى يصل الى نسيج الوجود والحياة •

وتعتبر الواقعية والطبيعية وكأنهما توأمان انجبتهمامادية القرن التاسع عشر • فالطبيعية كما طبقها أميل زولا « ١٨٤٠ ـ ١٩٠٢ » فى قصصه تعتبر أكثر قربا الى الناحية العلمية المادية فى سردها وتعديدها وتحليلها للدوافع والتفاصيل البيئية • وقد تأثر به قصاصو القرن العشرين ومنهم الدوس هكسلى ١٨٩٤ ـ ١٩٦٤ والذى يقول فى احدى مقالاته الاولى :

« أنا طبيعى فى قصصى ، أراقب الحقائق وأسجلها ، » أما الواقعية فتمثل الحياة بوجه عام وهى أقل اصرارا على الملاحظة الدقيقة العلمية من الطبيعية بتفاصيلها الخارجية الدقيقة للشخوص والمواقف والبيئة • والادب الواقعى لا يخلو من الذاتية الرومانتيكية مهما كان الاديب مخلصا لواقعيته ، ونرى فى القصة الحديثة محاولة الأدباء لنقل هذه الواقعية الأمينة الى داخل النفس البشرية ذاتها • ففى قصص فيرجينيا وولف مثلا نلاحظ عدم اهتمامها بالتفاصيل الخارجية وانما ينحصر عملها فى التسجيل الأمين لخلجات النفس وشطحات الفكر فى شخوصها وأصبح تكنيك تيار الوعى يكون العمود الفقرى لمعظم القصص الحديثة • ويستغل جيمس جويس تكنيك تيار الوعى الى أبعد الحدود حتى أن بعض النقاد هاجموا طريقته لأنها تسجيل لشطحات الفكر لشخوصه دون انتقاء فنى •

والطبيعة كما قلنا تعتمد اعتمادا كليا على النظريات العلمية المادية وتؤكد أن كل الظواهر طبيعية ويمكن تفسيرها تفسيرا علميا منطقيا • وشجع أدولف تين Taine ١٨٢٨ - ١٨٩٣ على انتشار المذهب الطبيعي فى الادب بنشره « تاريخ الادب الانجليزى »١٨٦٣ و « فلسفة الفن » ١٨٥٩ وفيها يشرح ويحلل الاعمال الادبية على أنها نتاج العصر والبيئة ، حتى ما كان منها يعالج الحالات النفسية ، ويفسر كل شيء تفسيرا ماديا •

ولكى يفرق بين واقعيته الجديدة وواقعية بالزاك وفلوبير ، أطلق زولا على طريقته فى الكتابة اسم « الطبيعية » ونشر مذهبه فى مقاله عام ١٨٨٠ بعنوان « القصة التجريبية » •وقد يظهر الفرق بين الواقعية والطبيعية اذا ما أعطينا المثال التالى : لايجد الواقعى غضاضة فى قطع حوار بين شخصين فى قصة ليقول لنا ان أحدهما قد ذهب الى المرحاض أما الطبيعى ، وهو أحرص على تسجيل الحياة بتفاصيلها الدقيقة فلا يقف عند هذا الحد بل يلاحق شخصيته الى داخل المرحاض كما فعل الايطاليون فى أفلامهم السينمائية وكما فعل جيمس جويس فى قصته « عوليس » عندما لاحق مستر بلوم الى هذا المكان الذى قلما يجرؤ أديب على اقتحامه •

والواقعية والطبيعية ما هما الا رد فعل لرومانتيكية القرن التاسع عشر ومحاولة لتنظيم مادة الرومانتيكيين الذاتية الغزيرة وتفسير غموضهم • ولكن سرعان ما بدأت الواقعية والطبيعة تفسحان الطريق أمام رمزية القرن العشرين لأن مادية القرن التاسع عشر ونظرياته

العلمية أصبحت لا يمكن الاعتماد عليها وأصبح التكنيك المنطقى المنظم فى السرد والوصف غير مناسب لتصوير الحقيقة التى أثبت العلم الحديث انها فى شطر كبير منهـا ذاتية وتتوقف لا على الشيء المراد ملاحظته بل على الفرد الذى يلاحظ وعقله .

### ٦ ـ الرمزية فى القصة :

تمتد جذور الرمزية الى أزمنـة بعيـدة ، اما فى فرنسا فكان الغرض من حركة الرمزيين هو تحرير الشعر من الاشكال التقليدية واضفاء نوع من القيمة الرمزية أو الروحيـة على المفردات أو على صور خارجية معروفة لا تمت لموضوع القصيدة بصلة منطقية . واذا نظرنا الى الأمام قليلا فسنجد مثل هذه الرموز فى القصة الحديثة : فى منجم الفضة فى « نوسترومو » وغرق السفينة باتنا فى «لوردجيم» لكونراد وكهوف مارابا فى « رحلة الى الهند » والسيمفونية الخامسة لبيتهوفن فى « هواردز اند » لفورستر والماء والطير والسحاب فى « صورة للفنان » والمفتاح وقطعة البطاطس وغيرها فى « عولیس » لجيمس جويس والمهرة والأرنب والمقعد القديم فى « نساء تحب » للورنس والفنار والضوء والبحر والظلام فى « الى الفنـار » ودقات ساعة بيج بن فى « مسز دالواى » لفرجينيا وولف والدراجة فى « آنتيك هاى » والمخروط فى « ضرير فى غزة » والموسيقى فى « تقابل الألحان » والانسان الفطرى النبيل فى « عالم جديد شجاع » لهكسلى .

وقد استعاض الرمزيون عن استقامة العبـــارة بالاشــارة فى الشعر وعن وصف الطبيعيين الدقيق والشرح بالاثارة • والرمزية فى القصة ، كما فى الشعر ، طريقه فى التعبير يدرس فيها الأديب الاحساس بما هو غير منظور ولا تعتمد على حاسة البصر بل تعتمـد على موسيقى الألفاظ • ويطلق هكسلى على هذا النوع من التكنيك « موسقة القصـة » • فالرمز يظهـر ويكشف ولا يقـدم ، يوحى ولا يشرح ، وعن طريقه يمـكننا أن نصـــور اللامنتهى والأزلى ونجسده الى حد ما ، ويمكننا أن نشير الى المتناقضات كما يعمـد اليوت الى استغلال الماء والنار والتراب كرموز للموت أو الدمار أو كرموز للحياة والاخصاب •

وربما كانت الرمزية قاصرة على الشـــعراء الفرنسـيين فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، ولكن يجب ألا ننسى أن فيرلين عاش فى انجلترا وكان يجيـــد الانجليزية وكان مالارميه يقوم بتدريس اللغة الانجليزية كما أن بودلير قام بترجمة مقالات ادجار الن بو الى الفرنسية • وكان أهم ما يميز شـــعر الرمزيين هو الخلط بين الحواس المختلفة ، وهو التكنيك الذى يطلق عليـه كلمـة Synaesthesia ومحاولة الاقتراب بالشعر من الموسيقى وخاصة موسيقى فاجنر ، وكذلك الخلط بين الخيال والحقيقة ، بين احساسات الشاعر وتخيلاته من جهة وبين ما يراه ويفعله من جهة أخرى • وبهـــذا بعدت الرمزية عن العالم المادى الميـكانيكى وعن الانسان على انه حيوان اجتماعى يعيش عبدا للبيئة من حوله نحـو

الاهتمام باحساسات الشاعر نفسه ورؤاه ، حتى أخذ الشعر يبتعد عن الحياة العامة والواقع والمجتمع •

ومعنى الرمزية [1] صعب في تحديده لأن الرمزية هنا لا تعنى الصليب مثلا كرمز للمسيحية أو الهلال كرمز للاسلام أو غصن الزيتون كرمز للسلام أو العلم كرمز للدولة • فالحركة الرمزية الجديدة تستعمل الرموز على خلاف ما استعملها دانتى فى «الكوميديا الالهية » ، فقد كانت رموزه معروفة وجرى العرف والتقليد على استعمالها، اما فى القرن العشرين فيقوم الشاعر أو القصص باختيارها لكى ترمز الى أفكار وأحاسيس معينة فى ذهنه ، وتصبح الرموز أقنعة تخفى وراءها الفكرة المراد ايصالها • ويقول مالارميه :

« يعمد الشعراء القدامى الى الكتابة عن الشىء كما هو ويضعونه أمامنا ـ وبهذا يخلو شعرهم من الغموض ، فهم يحرمون عقل القارىء من الشعور اللذيذ بقدرته على الخلق • واذا ما سمينا الأشياء فاننا نلقى بثلاثة أرباع المتعة التى نستمدها من تخمين معناها رويدا رويدا : ان ما يسحر اللب هو الايحاء والاثارة » •

ولنستمع الى الدوس هكسلى :

« هناك أنواع عديدة من التجارب الذاتية العميقة التى لايمكن

---

(١) Jung, C.G. : The Integration of the Personality, London, 1948, Ch. II and Ch. III.
Jacobi, J. : Complex Archetype Symbol, London, 1959, Symbol, pp. 74-118.

تحليلها . احساس عميق ، مثلا ، ولنقل انه شعور طاغ مفاجيء يعقبه استنارة داخلية أو ايمان .

والمشكلة اذن هي : كيف نعبر عن مثل هذه التجارب ؟

وهناك طريقتان : الأولى ، طريقة السرد المباشر والوصف ، والثانية هي طريقة الايحاء الرمزى ، وهنا لا نصف التجربة أو نذكرها بل نشير اليها ضمنيا . وهكذا يلجأ الأديب الى سلسلة من الأقوال التي تتمركز معانيها حول نقطة خارج الموضوع ذاته وتصبح هذه النقطة هي التجربة المراد وصفها » . [(1)]

وهكذا يمكننا الرمز من التعبير عن أشياء وتجارب لا يمكن التعبير عنها بطريقة موضوعية ، ويمكننا من مزج اللامنتهى والأزلى بالمحدود والزمنى ، واللامكانى واللازمانى بالمكانى والزمانى . ويكثر استعمال الرمز في شعر المتصوفين ونجده في القصة عند فرجينيا وولف والدوس هكسلى وفورستر ولورنس وجويس وان كان التصوف عند كل منهم له دلالات خاصة ومعنى مختلف . فالتصوف أو الشعور بوحدة الكون أو تجميد الزمان أو تلاشى المكان عند فورستر مثلا يتم عن طريق العلاقات الفردية والصداقة ، وعند فرجينيا وولف حين الامساك باللحظة الآنية التي تشل حركة الزمن وتوقف سيولته ، وعند لورنس عن طريق الجنس وذوبان الشخصية في ظلام منير، وعند هكسلى في فناء الذات المفكرة وفى رؤى

---

(1) Aldous Huxley : Texts and Pretexts, London, 1949, p. 101.

المتصوف واحساساته بالشمول ووحدة الوجود ، وعند جويس عن طريق التأمل فى أشياء قد تبدو تافهة لأول وهلة ولكنها تفصح عن سرها عندما يحدث اندماج بينها وبين الذات التى تتأملها أو تتفجر معانيها وتصبح هى الكون نفسه لأنها تضمه وتحتويه • والرمز ما هو الا محاولة من جانب الأديب لكى يمسك بخيوط الحياة جميعها وهو جالس كالعنكبوت فى مركز بيته ، لا يحدث شىء على أطراف الدائرة الا ويعيه ويدركه ويحس به •

والرمزية ثورة روحية على قصور « الكلمة » فى نقل الاحساسات والأفكار ، وثورة على الرأى القائل بأن الأديب لايمكنه أن يكتب عما لا يراه ويسمعه أو يشمه ، وهى ثورة على نوع معين من اللغة الانشائية التى تعتمد على الخطابية والافصاح والقول أكثر من اعتمادها على التلميح والاثارة • ويستعمل الرمزيون المفردات وكأنها عوالم صغيرة يمكننا قدحها بعضها ببعض وتفتيتها كما نفتت الذرة لتنطلق قوتها الكامنة فيها من اسارها الى ضوء وقوة وافصاح • ويلجأ الأديب الى الرمزية عندما تعييه الحيلة ويجد نفسه مضطرا الى التعبير عن أشياء واحساسات وتجارب ومواقف قد لا تبدو منطقية لأول وهلة •

وصاحب استعمال الرمز فى الانتاج الأدبى نوع من الغموض زاد فى تعقيد مشكلة التوصيل لأن الأديب لميحاول أن يجعل انتاجه سهلا مفهوما وأخذ يتكشف عقله الباطنى ويستثمر رؤاه ونبذ المنطق ومراتب العقل وتحكم فى تدخل عقله الواعى ومنطقه فيما يكتب عن

طريق العقاقير والخمر والتعب والحرمان والاجهاد والانغماس في الرذيلة أحيانا والسهر • وأخذ يتوغل في عقله الباطن الى أبعاد ومسافات طويلة يصعب على الكثير منا ملاحقته فيها ، وهكذا يجد القارىء نفسه في متاهة من الغموض والرمزية • وساعدهم على المضى فى هذا السبيل نظريات فرويد ويونج فى علم النفس وأصبح المنطق والعقل ، وقد كانا فيما مضى الدعائم القوية التى بنى عليها من سبقهم ما كتبوا ، لا فائدة منهما ، وكان من نتيجة اختلال المجتمع الأوربى أن بدأ الأديب ينظر الى داخل ذاته والى ما هو أعلى منه وأصبح منطويا على نفسه وأخذ تقدمه الفنى ينكمش كمحيط الدائرة الى داخل مركزها الساكن • وحتى بعد الوصول الى المركز الساكن كان لا بد للأديب من حركة أخرى وهى الصعود الى أعلى نحو الله أو الى أسفل نحو الشيطان كما فعل بودلير وفى هذا الصدد كتب هكسلى كتابه « الجنة والجحيم » وفيه يصف تجربته بعد أن تناول عقار « المسكالين » ويعتبر الكتاب تكملة لكتابه السابق « أبواب الحس الادراكى » • وكذلك شجعت النظريات الحديثة فى الفيزياء على زعزعة الايمان بالنظريات القديمة فى المادة وقوانين الاستمرار وأصبح من الممكن لحقائق متنافرة أن تسير جنبا الى جنب • وعندما شككت هذه النظريات فى السببية اختفى الأدب الواقعى والطبيعى الذى كان يعتمد السبب والمسبب وكأن هذه النظريات الجديدة قد دعت الى الرجوع من جديد الى الميتافيزيقا واللامنطقى •

وفى شعر الرمزيين يظهر تآكل التركيب المنطقى بوضوح ،

واحلال تداعي المعاني وشطحات العقل والرغبة الطبيعية في تحيير العامة واربأكهم والتركيز على الألفاظ في التعبير لا على ضرورة التوصيل • وكل هذه المحاولات ، وان كانت تطور الشعر الا أنها جعلته بعيدا عن متناول العقل السليم والمنطق السليم ومما يؤسف له أن يحدث مثل هذا الفصل بين الشاعر وجمهوره • ولكن الجمهور مسئول عن هذا الاتجاه كالشاعر تماما • وأصبحت الرمزية ثورة روحية في الأدب ضد كل الحركات الأدبية التي تصور وتصف الأشياء والمواقف التي نراها بأعيننا فقط • ويقول أرثر سيمونز « في تسمية الأشياء قضاء عليها ، وفي الاشارة اليها خلق لها » • وعملت الرمزية على تخليص الأدب من فن الخطابة ومن عبوديته للأشياء الخارجية المنظورة المألوفة ومن التركيز على الشخوص الانبساطية النزعة ، ومن الوزن في الشعر ومن تصنيف وترتيب الظواهر الطبيعية وحوادث الحياة ووصفها في اطار منظم وفي سرد زمني منطقي • وعملت الرمزية على تخليص معظم الفنون من عبوديتها للمادة التي حدت من انطلاق الروح والخيال والتأمل ، وبهذا أمكن للأدب أن يتحرر ويصبح كما يقول أرثر سيمونز « نوعا من التدين بكل واجبات الطقوس ومسئولياتها » •

وقد تمكن القصاصون عن طريق الرمزيين في الشعر من استعارة التكنيك نفسه • ونحن لا نستطيع أن نتخيل الطريقة التي تكتب بها فيرجينيا وولف أو يكتب بها جيمس جويس أو بروست دون أن نأخذ في الاعتبار مالارميه وبودلير مثلا • فقد أراد مالارميه

أن يخلص الشعر من الأغلال التى تقيده الى المضمون أو المعنى الدقيق للمفردات • فالكلمات لا بد لها ، عن طريق الايحاء والضغط والمزج ، من أن تفوح بعطرها كما تسحق الزهرة لكى ينتشر شذاها فى الجو ، وبهذا تنطلق المعانى والدلالات منها • واذا لم يكن مالارميه قد نجح فى هذا فان الأديب الذى استطاع أن يفتت اللفظ ليظهر ما بداخله وعلى نطاق واسع هو القصصى جيمس جويس فى قصته الأخيرة « فينيجانزويك » • وسنحلل عبارة قصيرة فيها Whorled without aimed ويمكن تحليلها على أنها تعبير عن فكرة جويس عن العالم أو الكون كما ينظر اليه العالم الحديث فالكون لا نهاية له « أى ان الكون World without end ويبقى لدينا » الفعل Whorl أى ان الكون يدور حول نفسه « كالحلزون » وفى كلمة aimed نرى كلمة aim أى هدف أو غرض ومعنى العبارة كلها ان العالم أو الكون يدور حول نفسه كالحلزون أو اللولب الى ما لا نهاية وبدون هدف •

وكان من نتيجة التجديد فى تكنيك القصة ظهور نوع جديد من الاحساس ونوع جديد من الابتكار يستطيع به الأديب أن يكتشف مستويات وجوانب عديدة للحقيقة •

ولقد كان الأديب دائما فى الطليعة فى اكتشاف طبقات جديدة، ولكن فى عصرنا هذا ، وكنتيجة للتغيرات السريعة فى المجتمع والعلم والفلسفة ، ظهرت طرق جديدة فى النظر الى العالم • والأدب ماهو

الا انعكاس للحياة وتقليد لها ، ماهو الا عملية « قهر » جديدة أو فتح جديد فى عالم الوحى والحقيقة واظهار لنوع جديد من الوعى كان نائما ساكنا فى نفوسنا ، نوع من الحقيقة كان مدفونا تحت اشكال قديمة بالية من التفكير والتجربة • واذا تمكن الأديب من اظهار هذه الحقيقة الخافية الكامنة ومكننا من القبض عليها فلا يصبح العمل الأدبى فى هذه الحالة انعكاسا لشىء ما ولكنه يعتبر خلقا جديدا • وليس هناك أدب حقيقى دون هذه الرغبة الملحة فى الكشف عن شىء جديد والتعبير عما كان يعتبر من الصعب التعبير عنه • فالأدب اذن ما هو الا محاولة لازاحة الستار عما كان خافيا عن أعيننا وتوصيل نوع جديد من الحقيقة وبهذا يستطيع الآديب أن يغير وجهة نظرتنا للحياة والأشياء • فالتجديد أو التجريب فى الأدب ما هو الا انعكاس للتجديد والتغيير والتجريب فى نظرتنا للحقيقة والعالم من حولنا • وحينئذ لا بد لنا من أن نهجر القول السائد بأن الحقيقة شىء ثابت مستقر مطلق • وقبل مطلع القرن العشرين كانت الفكرة السائدة هى أن العالم أو الكون ثابت لا يتغير واننا نعتمد على حواسنا فى ادراكنا له ، وكانت كلمة « وضوح » تعنى الوضوح للعين التى ترى • وهدم علم الفيزياء الحديث هذه النظريات وتداعى المذهب الواقعى والطبيعى لأن الواقع لم يعد « واقعا » بل أصبح متغيرا لا يستقر على حال حتى الصخرة التى تبدو صلدة لنا وساكنة فى حركة مستمرة ، وأصبح الواقع نسبيا ، شيئا يعتمد على نسبية قدرتنا على الاحساس به وعلى قوة الاحساس نفسها • وأصبحت « الحقيقة » فى القرن السابع عشر

تختلف عن « الحقيقة » في القرن العشرين مثلا • والرمزية في أبسط صورها ما هي الا محاولة من جانب الأديب لكي يجعلنا نفهم الحقيقة وندركها دون أن نراها • فالايحاء والاشارة اذن هما طريقتان في الرمزية ولكن الرمزية تتضمن أكثر من تعريف هكسلي أو مالارميه لها •

ويقول ادموند ولسون[1] ان كل احساس أوشعور أو لحظة من لحظات الوعي تختلف عن الأخرى ، ولهذا فمن المستحيل علينا أن نعبر عنها كما نحس بها عن طريق اللغة العادية المستعملة في الأعمال الأدبية • فلكل شاعر شخصية مميزة فريدة ، وكل لحظة من لحظات تجاربه لها نغمتها الخاصة وتكوينها الخاص وعناصرها المختلفة • وينحصر عمل الشاعر في ايجاد وابتكار لغة خاصة يستطيع بها وحدها أن يعبر عن شخصيته وتجاربه•ولابد لهذه اللغة من استعمال الرموز لأنه لا يمكن التعبير عن كل ماهو مميز وفريد وغامض وسريع وعابر بعبارات مباشرة أو بوصف مباشر وانما يمكن التعبير عنه عن طريق تسلسل كلمات وصور قد توحي للقارىء بهذه التجربة •

وبدأ الرمزيون في محاولة جعل الكلمات والصور في القصيدة تقوم مقام النغمات في الموسيقى : والعقبة هنا هي ان الكلمات والصور والمفردات ليست لها صبغة النغمات في الموسيقى وأصبح من العسير

(١) Wilson, E. : Axel's Castle, London, Collins, 1962, p. 24.

على القارىء متابعة الصور المتلاحقة . وعلى كل حال يمكن تلخيص الرمزية على انهـا « محاولة عن طـريق وسائل مدروسـة بحرص لتوصيل شعور ذاتى فريد عن طريق تداعى وترابط أفكار يساعد على ابرازها خليط من الاستعارات والتشبيهات » .[1]

وكان اسـتعمال الرموز وقفا على الشـعراء فى بادىء الأمر ، ولكن سرعان ما امتدت آثار الرمزية حتى شملت أنواع الأدب كلها. ونجد أديبا مثل جويس يستغل فى قصته « عوليس » كل امكانيات الرمزية والطبيعية ويمتاز عن بروست فى هذا الخلط العجيب لمادته. ففى قصة بروست[2] يطغى التحليل النفسى وتيار الوعى على الوصف الطبيعى ويغمر القصة كلها كالطوفان حتى فى الاجزاء التى يجب أن يكون الوصف فيها طبيعيا . ولكن سيطرة جويس على عالمه لا تكل ، فقصته ترتكز على الوصف الطبيعى بينما لا يحدثنا بروست عن سن شخوصه أو عن أحوالهم أو حتى يبين لنا اذا كان ما يتحدث عنـه يختص بأحلام أو أحلام يقظة . أما « عويلس » فلها تركيب قوى ونسيج متين ولم ينس فيها جويس شيئا من التفصيلات الدقيقة . ولكن الغموض يبدأ عندما ندخل الى رأس أحد شخوصه ونستعرض أفكاره معه ونجد العالم الذى أمامنا غامضا مثل عالم الرمزيين تماما، ولكننا بالرغم من كل هذا نحس براحة ونحن فى احدى عقـول أحد شـخصيات جـويس أكثر مما نحس ونحن نقـرأ لاليوت أو

(١) Wilson, E.: Axel's Castle, London, p. 24.

(٢) **Remembrance of Things Past**: tr. C.K. Scott Moncrief and Frederick Blossom, London, Chatto and Windus.

مالارميه أو بودلير لأننا نعـرف الكثير عن شخوص جويس وعن أحوالهم • ولكننا نواجه مشكلة الفصل بين العواطف والأحاسيس والأفكار وخاصـة عندما يخفى أحـد الشـخوص بعض الأفكار أو الكلمات عنا ويدفع بها الى عقله الباطن وتبدأ محاولتنا فى الكشف عنها • وتنحصر طريقة جويس فى « عوليس » فى التنقلات السريعة من الوصف الطبيعى والواقعى الى الايحاء الرمزى •

وفى القصص الرمزية لا يكون الرمز دائما هو العامل الوحيد الذى يشدنا اليها ، فالرمز يساعد الى حد ما على تنظيم أفكار الكاتب وايحاءاته ويساعد على توسيع محيط التجربة المراد ايصالها • وربما يكون للرمز معنى فى موقف واحد فقط ، أى ان الرمز يظهر مرة واحدة أو مرتين ثم يختفى من القصة بعد أن يخدم الغرض الذى من أجله استعمله الكاتب • وقد استعمل القصاص الفكتورى الرمز كما بينا فى فصل سابق ولكن معناه كان محدودا فى اطار القصـة نفسها ولا يعدو أن يكون أداة يستعملها القصصى ولا يوحى بأكثر ما توحى به الشـخوص أو المـواقف ويصبح الرمز كشـخصية من شخوص القصة • وربما يكون الرمز موحيا بالكثير ويصبح محـورا تدور حوله حوادث القصة كلها ويكون أثره قويا سواء فى شكل القصة أو مضمونها كالماء والطير والسحاب فى «صورة للفنان» لجيمس جويس مثلا • وهكذا يختلف استعمال الرمز فى القصة فى القرن العشرين عن استعماله فى القصة الفكتورية•ففى القصة الحديثة يعمل الرمز على مستويات مختلفة ويوحى بأكثر ويعمل الى الخارج ولو

أنه يكون غامضا فى بعض الأحيان فالماء فى « صورة للفنان » يوحى بأشياء كثيرة منها « الماء » الذى يبلل به الطفل الفراش ، والماء القذر فى الحفر على جانبى الطريق ، والماء المتسخ فى الحمام وفى الأحواض وماء الحياة وماء التعميد • وفى القصة يكره ستيفن الماء لأنه لا يعتقد ان النظافة من الايمان والماء يرمز الى ايرلنده نفسها ، والى الأسرة والى الكنيسة والى حياة الطبقة الوسطى ــ يرمز الى كل شىء يريد البطل أن يهجره لكى يحافظ على قوة الخلق الفنية فى نفسه • فالماء فى هذه الحالة يرمز الى الموت • ولكن الماء هو ماء التعميد وماء الحياة ولا بد « لستيفن » من أن يلقى بنفسه فى الماء لكى يجدها ولكى يتطهر • وهكذا تحتضن الرمزية فى الماء الحياة كلها • ولهذا فالفرق بين جويس وديكنز مثلا فرق كبير، فجويس لا يتحدث عن الماء بمثل حديث ديكنز عن الضباب مثلا وانما يشير جويس الى المواقف التى ترى فيها المـاء ، ويدع خيـال القارىء يربط بين المــوقف والرمز ويكتشف أبعاده وأهميته • أما ديكنز فيصر على وضع الرمز أمام أعيننا خشية أن يفوتنا المغزى وبهذا لا يصبح رمزا يوحى بالغموض والاثارة وشتى الانفعالات • والفرق بين الطريقتين يرجع الى عنصر التوكيد ، وتصبح القصة الحديثة أصعب بكثير من القصص القديمة• فالقصة المكتوبة بحـرص تتطلب من القـارىء الحـرص فى القراءة والوقوف وقفات مستأنية عند كل معنى • ومما يزيد فى تعقيد القصة الحديثة فى شكلها ومضمونها هو عدم وضوح الرمز ومعانيه ، فربما يعنى الرمز الواحد أشياء كثيرة : حوادث عابرة ، صورا عرضية ،

محادثات مقتضية ، شخوصا ثانوية ، مناظر خارجية • وعندما ينضج الأديب وتزداد قوة تخيله يستطيع أن يصقل رموزه ويجعلها أكثر ايحاءا لأنه عندما يشعر أنه كلما زادت آفاق معارفه واحساساته وتجاربه تحتم عليه أن يكتشف رموزا جديدة تساعده على التعبير • ولهذا يجب على القارىء أن يكون حريصا ، والا ضاع المغزى الرئيسى منه • وفى قصص معينة مثل « نوسترومو » لكونراد أو « مسز دالواى » لفيرجينيا وولف أو « عوليس » لجيمس جويس أو « رحلة الى الهند » لفورستر أو « تقابل الألحان » لهكسلى ، والتى تعتمد على تكرار ظهور صور ورموز معينة ، ربما يغيب عن القارىء تسلسلات بأكملها اذا لم يكن متيقظا لمثل هذه الأمور •

وقد استجابت القصة الحديثة للآراء الجديدة أكثر من استجابة أى فن آخر ، والأثر الأكبر كان عن طريق علم النفس من فرويد وبرجسون ويونج ووليم جيمس • وفى الوقت نفسه كان القصصى يستعمل الرموز لكى يحاول الوصول الى العالم الخارجى من حوله والالمام بأشياء كثيرة • وكان العالم النفسى قد توصل الى طرق جديدة فى الكشف عن الدوافع النفسية وأصبح قادرا على تفسيرها بدقة الى حد ما •

ويمكننا اعتبار الرمزية وكأنها مكملة لعلم النفس لأنها توحى بنظام سطحى خارجى بينما توحى فى الوقت نفسه بتعقيد أكثر • فالرمز يجمع ويعقد فى آن واحد ، يعطى ولا يعطى ، يشرح ولا

يشرح • وقد وضعت الرمزية وعلم النفس الأديب فى مركز هام ، فالرمزيون ينظرون الى الفنان على أنه مهبط الالهام وعلى صلة مباشرة بالعقل الخلاق عندما ينفذ من « أبواب الحس الادراكى » ،ويعتبره علماء النفس بؤرة ومصـــدرا نورانيا تشع منه الأحـلام والرؤى والتخيلات التى تنفذ اليه من « اللاوعى الجمعى » •

وفيما مضى كان الكاتب يحرص على تحليل الدوافع ويعتمـد على المـذهب السلوكى والارادة والحتمية ، ولكن هـذه الاتجاهات اختفت من القصة المعاصرة بشكل ملحوظ • وعندما حرم الأديب من هذه الأفكار كان من الطبيعى أن يجتهد فى قهر آفاق أخرى وطرق أبواب جديدة • وبدلا من تحليل البيئة وتصرفات الفرد الخارجية وما حوله اتجه الى الانسان نفسه وتحليل دوافعه• وبالرغم من وجود شخوص فذة فى قصص الادب الفكتورى الا أن معظمهم من الصنف الانبساطى النزعة ومعرفتنا بهم تنحصر فى معرفة السطح ولا تتجاوز أبعادا نفسية أخرى • وبالرغم من نجاح القصصى الفكتورى فى رسم الشـخوص الا أن فيرجينيـا وولف أطلقت عليهم فى مقـال لها عن « القصة الحديثة » لقب « الماديين » وقالت عن جويس انه « روحى » لأن القصص الفكتورى كان مقيدا بالتقاليد وكان يهتم بما « يراه » بعينه • ويستعمل هكسلى طريقة تقابل الألحان لكى يعبر عن التقابل الذى يحدث بين الشخوص والمواقف ، ويعمد فورستر عن طريق الموسيقى الى الكشف عما هو تحت العقل الواعى ويزيح الستار عن أماكن يعجز القصاص الفكتورى عن الكشف عنها •

وبالاضافة الى هذا غذى فرويد وأتباعه القصاص الحديث بأفكار جديدة فتحت أمامه آفاقا رحبية في التحليل والتعبير. وقد نفى فرويد الفكرة القائلة بأن الانسان يولد وله شخصية خيرة أو شريرة . وهي فكرة كثيرا ما قادت الى الميلودراما أو العاطفة . وبعد فرويد أصبح للشخصية أوجه عديدة يستعملها القصاص لكى يبين ويوضح الفوضى التى يمكن السيطرة عليها فى العقل البشرى . واضطر الأديب لكى يوحى بتضارب الأفكار وسيولتها وعدم جريانها على نسق واحد فى العقل الواعى الى أن يستعمل نفس التضارب والتناقض وعدم التناسق فى القصة شكلا وموضوعا . وهكذا يسرد لنا سلسلة من الأفكار يظهر فيها تداعى المعانى الحر بدون نظام منطقى . والمنطق أو النظام الوحيد الذى يستعمله الأديب هو المنطق الذى يسهل له عملية السرد اللامعقولة هذه . فقصة « عوليس » لجويس مثلا ، هى قصة مكتوبة بطريقة منطقية عقلية علمية موضوعية ولكنها قصة توحى باللامنطق . ولهذا يختفى « البطل » من القصة الحديثة رويدا رويدا ويصبح فى بعض الأحيان انسانا تافها مضحكا يرزح تحت عبء الرذيلة ويقاسى من الضعف والهزال ولكنه مع هذا انسان ناضج يفهم ما يدور حوله ، انسان طيب بسيط يكاد أن يكون « عبيطا » .

وقد ساعد فرويد ويونج على ابراز حقيقة الرمز وكيف ان الرمز لا يعبر عن شيء واحد فقط بل يعمل على مستويات عديدة . ويكفى أن نقول ان الرمز يحمل عادة عكس ما يتضمنه اما فى العقل

الباطن أو فى الاحلام • وهكذا تتضافر جهود الرمزيين وعلماء النفس التحليلى على خلق أفكار جديدة عن الشخصية والدوافع النفسية • وأصبح التحدث عن الجنس ورموزه ومشاكل الزواج والعائلة والاحباط والكبت من الامور التى تعالجها قصص هكسلى ولورنس وجويس • وحتى فى قصص فيرجينيا وولف وكونراد وفورستر التى يبدو أن الجنس لا يلعب فيها دورا هاما نجد تيارات خفية تشير الى الاهتمام بالجنس والدور الذى يلعبه فى حياة الشخوص •

ويعد يونج من أبرز المشتغلين بعلم النفس بعد فرويد ، وقد أنكر تفسير فرويد للجنس على أنه الدافع القوى فى الحضارة الغربية ووضع يونج نظريته فى اللاوعى الجمعى للجنس البشرى على أنه مستودع لكل ما يعتبر محرما • وفى هذا المستودع الذى يرثه كل فرد يولد فى حضارة معينة ، يمكننا أن نكتشف أصول الذهان والاسطورة وهكذا يصبح الانسان المتحضر الراقى على صلة وثيقة بالانسان البدائى من الناحية الحضارية • وأصبح من الممكن للأديب أن يشير الى هذه العلاقات ويتعرض للأساطير القديمة ويفسرها فى ضوء التجارب المعاصرة • وقد أضاف « يونج » الى العقل الباطن وما يحتويه من ذكريات وتجارب عند فرويد مستودعا آخر تحتفظ فيه البشرية « بصور النماذج الأولية » لرموزها • وقسم يونج هذا المستودع الى جزء علوى يطلق عليه اللاوعى الشخصى Personal Unconscious وهو السطح لوعاء آخر لا دخل للتجارب الشخصية

الماضية فيه ولكنه يولد مع الفرد ولكنه ليس فرديا أو شخصيا ، ولكنه « جمعي » بمعنى اننا نشارك جميعا فيه ونحس به • ويقول يونج ان كلمة « النموذج الأول Archetype تعني صورا ورموزا في العقل الباطني من قديم الزمان ولا تعدو أن تكون اشكالا رمزية بدائية للعالم أو الاسطورة أو الخرافة • ونتوارث محتويات اللاوعي الجمعي من أزمان سحيقة في القدم • ولا يمكننا تفسير هذه النماذج والرموز تفسيرا موضوعيا لأن عقل الانسان البدائي لا يهتم بالتفسير الموضوعي للأشياء لأنه من النوع الانطوائي Introvert فالانسان البدائي كالطفل لا يميز بين الشيء والذات Object and Subject فاذا أثار الشيء في نفسه عاطفة نجده يميل نحو رد هذه العاطفة التي يحس بها الى الشيء نفسه الذي أثارها وما يدركه في هذه الحالة هو رد الفعل وليس الشيء نفسه الذي جلب هذا الاحساس العاطفي أو التخيلي أو العقلي • وهذه الطريقة لا تميز الانسان البدائي فحسب بل نراها في بعض المجتمعات المتحضرة نسبيا كالعصور الوسطى مثلا• فاذا أثار شيء ما في أنفسنا الرعب أو الخوف فرد الفعل السيكلوجي هو اننا نعتبر هذا الشيء مخيفا •

ولهذا لا نجد الانسان البدائي يهتم بشروق الشمس وغروبها كظاهرة طبيعية أو يحاول تفسيرها تفسيرا علميا منطقيا ، ولكنه يحاول أن يضمنها بعدا نفسيا عاطفيا آخر ، فهي اذن تمثل طريق سير بطل أو اله • وقس على هذا المنوال باقي الظواهر الطبيعية كالرعد الذي يظهر واضحا جليا في قصة « فينجانزويك » على هيئة كلمة طويلة

من مائة حرف أربع مرات فى القصة كلها ليوحى ببداية دورة جديدة فى تاريخ البشرية ـ وكالصيف والشتاء وأوجه القمر المختلفة ، والفصول الممطرة والمطر نفسه والفيضان والجفاف والرعد والبرق • وكل من هذه الظواهر الطبيعية تحكى له قصة رمزية تتعدى الظاهرة الطبيعية • وهذه القصص الرمزية لا تشرح شروق الشمس أو غروبها أو حلول الصيف أو الشتاء أو باقى الظواهر بل ما هى الا تعبيرات رمزية عن الدراما النفسية التى لا يمكن أن يقبض ويسيطر عليها العقل الواعى الا عن طريق ابرازها وانعكاسها فى ظواهر طبيعية. ويستطرد يونج فى كتابه « تكامل الشخصية «The Integration of the Personality » ويتحدث عن أنواع أخرى من الرموز كالحية والطائر والحصان والذئب والثور والأسد والدودة والتمساح ويقول ان « الحية » وحدها يلزمها فصل بذاته • أما الضفدعة فلها مكانة خاصة لأنها حيوان برمائى وتذكر الانسان بنظرية داروين فى التطور•ويضيف الى قائمة رموزه العديدة الأقبية والكهوف والممرات المائية والبحر والنار والماء • فالكهف والبحر يشيران الى حالة اللاوعى بظلامها وأسرارها • والنار توحى بالاثارة العاطفية ويرمز وضع وعاء على النار الى بدء التحول والتغير فى الشخصية • والمطبخ يرمز الى المكان الذى تتم فيه عملية التغير الخلاقة • وفى بداية الشيء تكمن نهايته والأسلحة والآلات ترمز الى الارادة • أما الشجرة فترمز الى الجذور والاستقرار أو الراحة أو الهدوء أو النمو أو التحليق فى الفضاء أو التسامى أو العطف

عندما نستظل بأغصانها أو ترمز لاقتراب السماء من الأرض• ويضيف يونج الى هذه الرموز رموزا هندسية أخرى كالصليب والدائرة والمربع والمثلث والمخروط والعجلة والنجم الخماسي والسداسي والبيضة واشمس • ومن الرموز السلبية العنكبوت والشبكة والسجن •

وتذخر القصص الحديثة بهذا النوع من الرمزية المعقدة ويكفى أن نشير الى المهرة والبحيرة فى قصة لورنس « نساء عاشقات Women in Love والمخروط والحلزون والدائرة فى « ضرير فى غزة » لالدوس هكسلى والسمكة وبيت العنكبوت فى « لا بد للزمن من وقفة » لهكسلى أيضا ، والبحر والامواج والطيور والماء فى « صورة للفنان » لجويس والكهوف والزنبور والدودة فى « رحلة الى الهند » لفورستر • وقد أمكن للأديب عن طريق الاشارة الى هذه الرموز والاساطير من أن يشير الى أثرها فى حياتنا المعاصرة ويعيد تفسيرها لكى يقارن أو يبرز العلاقة بينها وبين ما يحدث الآن • والاستفادة من الاسطورة مهمة للغاية وخاصة عندما يجد الاديب نفسه فى عالم يخلو من القيم ، وتهمنا الاسطورة عندما نقارن بين شخوص أو مواقف من الماضى وشخوص ومواقف حديثة ومن هذا التقابل بين الماضى والحاضر ـ كما يظهر فى « الأرض الخراب » لاليوت ـ تنطلق المعانى ويتضح المغزى • وأعظم صانع للأساطير هو جويس ، فقد اتخذ لقصته « عوليس » أودسة هومر كنموذج ونجد

اشارات عديدة فى « عوليس » الى الأوديسة كما يظهر وجه التشابه فى التركيب واضحا وقد أشرنا الى ذلك بالتفصيل فى فصل سابق •

ولم يكن جويس هو الوحيد الذى استعمل الاساطير القديمة لأن معظمها كان يدور فى عقـول الأدباء ومعاصريه • وقـد جعلت الاكتشافات الأثرية والأنثروبولوجية فى افريقيا وآسيا وكريت مضافا اليها كتب سير جيمس فريزر الانسان يتجه الى الحضارات القـديمة ليكتشف جذور حضارته ويتعلم شيئا عن نفسه وعن طفولته•ويظهر الاهتمام بالاسـاطير فى أعمال د•هـ• لورنس وخاصـــة حين يهتم « بيركين » بتمثال لامرأة افريقيـة ويجد فيه مايبغيـه أو فى قصـته القصيرة « الرجل الذى توفى » وفيها يعيد ( المسيح ) الى الحيـاة ويزوجه من ايزيس • وفى قصـــة الدوس هكسلى « عالم جـديد شجاع » يحاول هكسلى أن يبتكر اسطورة جديدة للرجل الحديث يبدو فيها كالآلة ويقارن بينه وبين الانسان الفطرى النبيل • وهكذا أصبحت كلمة « طبيعى » فى أدب القـــرن العشرين تعنى الرجـل الفطرى النبيل ، الانسان الذى كان يؤمن بالأساطير ، ولا تعنى أدب السبب والمسبب • وقد عبر لورنس وفورستر وكونراد وهكسلى عن السأم الذى يعانى منه الانسان الحديث نتيجة لمادية القرن العشرين واتجهوا الى تمجيـد خصال الرجل الفطـــرى وتكامل شخصيته • وهكذا انقلبت القصة بشخوصها رأسا على عقب وأدرك الأديب أن الخلاص لا يأتى الا عن طريق الفرد نفسه لأنه يكمن فى النفس

البشرية ذاتها • ويكفى أن نختتم هذا الفصل عن الرمزية فى القصة الحديثة بعبارة من أمرسون يقول فيها : نحن رموز ، ونسكن رموزا
We are symbols, and we inhabit symbols.

### ٧ ـ التكنيك السينمائى فى القصة الحديثة :

يعتمد الانسان فى الابقاء على حضارته وفى الاحتفاظ بترائه على التسجيل اما عن طريق التعبير اللفظى أو عن طريق البناء والنصب التذكارى والتماثيل أو عن طريق الرسم والتصوير • وفى العصور الحديثة تمكن الانسان من ادخال تعديلات كثيرة على هذه الطرق فى حفظ ترائه وأصبحت الصورة الفوتوغرافية والرسم وتسجيل الصوت والحركة من أهم وسائل الاحتفاظ بالتجارب القديمة وبالذكريات الماضية • وتطورت هذه الوسائل حتى أصبحت سجلا دقيقا يسجل الانسان فيه ماضيه ، سجلا يمكن الرجوع اليه عند الحاجة ومقارنته بالحاضر الذى يعيش فيه • وكان للعلم الحديث أثره الكبير فى تطوير وتحسين هذه الوسائل ومنها الكاميرا والفونوغراف والسينما وجهاز التسجيل الحديث •

وفى بداية الامر كان الاهتمام بهذه المخترعات مجرد تسلية ومتعة ، ولكن سرعان ما أثرت هذه الوسائل على حياتنا اليومية وعلى نظرتنا للكون وللعالم من حولنا • وقد ساعدت الصورة الفوتوغرافية الانسان ـ لأنها أداة موضوعية محايدة فى الملاحظة والتسجيل ـ على مقارنة الملاحظات والنتائج بعضها ببعض وأخذت رويدا رويدا تحل

محل العين المجردة فى الملاحظة الدقيقة ، لأن العين لا يمكنها التذكر أو الاحتفاظ بما تشاهده لفترة طـويلة • فالكاميرا لهـا القدرة على تجميد الزمان والمكان والامساك بلحظات عابرة فى تاريخ البشرية وحياة الفـرد والجماعات ومشـاهدة مالا يمكن مشـاهدته « الآن » وتسجيل مناظر فى أماكن نائية يصعب الوصول اليها كالقمر مثلا •

وهكذا تمكن الكاميرا الانسان من استعراض ما قد فات وتذكر تجاربه الماضية • فالتاريخ لا يعيد نفسه والشىء الوحيد الذى يمكن انقاذه من براثن الزمان هو ما يسجله المؤرخ والأديب أو ما تسجله الكاميرا فى أثناء هذا التطور السريع أو ما يرسمه الفنان •

وللصورة الفوتوغرافية محاسنها كما ان لها عيوبها ومضـارها من الناحية الفنية • فالصـورة تعزل ما تصـوره وتسجله عن باقى الحوادث المعاصرة له ، وبهذا تسلب الحادثة أو الموضوع أو التجربة معناها الحقيقى بوضعها فى اطار معين ، وفى الوقت نفسه تسـمح بادراك الروابط المكانيـة دون الروابط الزمانية والتى قـد يصعب ادراكها فيما بعد، ويؤدى هذا الى نوع من الخلط كان شائعا فى العصور الوسطى • ولهذا نجد انه عندما ندخل الاطار أو التحديد فى اعتبارنا يذهب المعنى أو الدرس ولا يصبح مرتبطا ارتباطا عضويا بما حوله• ولهذا تنحصر فائدة الكاميرا أو الصورة الفوتوغرافية فى كونها مذكرة أو مفكرة أو تسجيلا مكانيا لما يصعب علينا تذكره أو رؤيته • وفى عالم متغير فى سيولة وحـركة دائمة أصـبحت الكاميرا أو الصورة

المسجلة خير وسيلة للتغلب على الاضمحلال والتآكل والتقدم فى السن ، وتنحصر فائدتها لا عن طريق الاصلاح أو التجديد بل عن طريق الاحتفاظ بالصور المختلفة كما كانت عليه فى ذلك الوقت - صور الأشخاص والمبانى والأماكن والمدن والمناظر الطبيعية • وهكذا تضيف الصورة الى « الذاكرة الجمعية » فى تاريخ البشرية وتصبح جزءا هاما من تراث الانسان الحضارى •

وجاءت السينما أو « الصور المتحركة » فى أواخر القرن التاسع عشر وعملت على ابراز تلاحق الصور الفوتوغرافية وبهذا أضافت عنصر الزمان الى المكان ، وأصبح من الممكن تصوير الحوادث والمناظر والتطور فى تتابع « زمكانى » وتطورت الصورة وزادت فائدتها واتسعت امكانياتها • وأصبح من الممكن التحكم فى الأبعاد الزمانية بطريقة العرض البطىء أو العرض السريع • وقبل ظهور الفيلم السينمائى كان تسجيل الحوادث وتسلسلها يعتمد على مقتطفات زمانية ومكانية يمكن عرضها بوساطة الفانوس السحرى•وبعد ظهور التكنيك السينمائى أصبح من السهل سلسلة الحوادث وعرضها فى تتابع زمنى منظم وتمكنت السينما من عرض سيولة الزمان بطريقة التتابع والجريان بدلا من عرض صور منفصلة زمانيا ومكانيا • وهنا نرى الرابطة بين ما أسماه برجسون بالسيولة أو الوقت السيكلوجى والزمان الميكانيكى • ومن ناحية الموضوع ، يظهر أثر السينما ، فى بادىء الأمر ، فى اهتمام الأديب والفنان بتسجيل الحركة الخارجية

والسلوك والوصف الطبيعي بدلا من التحليل النفسي لشخوصه ، فهذا النوع من الانتاج الأدبي في القصة ، وخاصة في القرن التاسع عشر ، يشبه الى حد كبير ما تقوم بتسجيله الصورة الفوتوغرافية •

ويظهر التكنيك السينمائي في الشعر الغربي الحديث وفي القصة بشكل واضح فيما يختص بعاملي الزمان والمكان • ويقول جويس في قصته الأخيرة « فينجيانزويك » ان العالم عالم حقيقي ولكنه عالم تتلاحق فيه الصور خلف بعضها بطريقة تشبه جذب الشريط المصور من على «بكرة» وهكذا يصبح العالم The reel World وتشبه طريقة العرض في قصته « عوليس » طريقة العرض السينمائية - لقطة قريبة تتبعها لقطة عادية أو لقطة عادية أو قريبة يتبعها نوع من الارتداد الى الماضي البعيد أو الى مكان ناء • وبعد قراءة القصة كلها يخيل اليها انها صورة كبيرة جمعنا أجزاءها المبعثرة بشق الأنفس أو فيلم سينمائي تتبعنا حوادثه الطويلة المعقدة •

وربما لا نقدر الأثر الكبير الذي تركته هذه الفنون السينمائية في القصة [1] ، ولكن مما لا شك فيه ان القصة الحديثة قد تأثرت بالفن السينمائي كما تأثرت السينما بالتجارب العديدة في الفن القصصي • ففي العصر الحديث أوحت الصورة الفوتوغرافية للأديب بأن يسجل السلوك والتطور ويراعي الدقة في الملاحظة وتسجيل النتائج وهذا ما نراه في القصص الواقعية والطبيعية •

---

(١) **The Film Form, The Film Sense**, by Sergei M. Eisenstein, London, **Faber** and Faber, 1948.

ويتضح لنا الاهتمام بالحركة اذا ما تذكرنا الأفلام السينمائية القديمة بحركتها الدائمة الخارجية والعنف والسباق والمطاردة كما في أفلام شارلى شابلن والافلام الكوميدية القديمة وأفلام المغامرات والفروسية ورعاة البقر والحروب•وبدأ الفن السينمائى يطور نفسه وأخذ يبتعد عن الحركة الدرامية وأصبح فنا قائما بذاته لا يعتمد كثيرا على الحركة الخارجية وانما يعتمد على تحليل الدوافع وتصيد اللحظات الهامة فى حياة الشخوص • وتقابل عاملا الذاتية والواقعية ـ التتابع الزمانى الميكانيكى مع سيولة الزمان الذاتى السيكولوجى •

وأخذت طريقة العرض فى الفيلم السينمائى تتأرجح ، كالسرد في القصة تماما ، بين الماضى بتجاربه وذكرياته وصوره والحاضر مع الاحتفاظ بواقعيتها • واختفت الأبطال و « الحدوتة » الى حد ما من القصة ومن الفيلم السينمائى ، واعتمد الفيلم على التتابع الجغرافى أو التاريخى وتمكنت السينما كالقصة تماما من استغلال نظريات اينشتين وبرجسون استغلالا فنيا فيما يختص بمشكلتى الزمان والمكان •

وقبل ظهور السينما الناطقة فيما بين عام ١٩٢٧ وعام ١٩٢٨ كان الفيلم يعتمد على الحركة الدرامية السريعة بدلا من الحوار ، وبعد ظهور الصوت فى الأفلام أخذت السينما تعتمد على القصة والحوار • وكان الاعتماد فى بادىء الامر على « اللقطة » لا على المنظر ولكن سرعان ما تغلبت السينما على القيود المسرحية فى

الاخراج • وبتطور الفن السينمائى أصبح من الممكن تصوير أفكار الشخوص واحساساتهم بطرق مختلفة منها الرمزية • وتفوق الفيلم السينمائى على المسرحية لأنه يمكننا من ادراك ما يخفى بين السطور ويجعل لرد الفعل السيكولوجى فى الشخوص أثره الكبير • وتلعب الكاميرا دورا هاما فى الاخراج السينمائى لأن لها القدرة على التحرك بسرعات مختلفة وفى اتجاهات عديدة ، وعن طريق العرض السينمائى تمكن الانسان لأول مرة من أن يعيش فى الماضى لا عن طريق القراءة أو التذكر أو عن طريق صور فوتوغرافية أو لوحات زيتية بل عن طريق العيش فى الماضى نفسه وسط مشاهد متعددة تصور له الماضى بأشكاله وألوانه وأصواته المختلفة •

وللسينما القدرة على تصوير احساساتنا وأفكارنا عن العالم الذى نعيش فيه ، وتكشف كذلك عن النظرة الجديدة للزمان والمكان • وعن طريق سيطرتها على الزمان والمكان وضغطهما ، وعن طريق تصوير التغير المستمر فى الحوادث ، ولقدرتها على ابراز التداخل فى الحوادث والعواطف والمواقف ، ولقدرتها على عرض القريب والبعيد فى وقت واحد وعرض التجارب الذاتية والهلوسة والتشويه فى حاسة البصر والسمع والالوان ، تصبح السينما ، لكل هذه الاسباب مجتمعة ، الفن الوحيد الذى يستطيع أن يعطينا فكرة عن العصر الذى نعيش فيه بكل ما فيه من متناقضات • ولقد جمعت السينما بين الطريقتين البصرية والسمعية فاستغلت الصورة المرئية والموسيقى أحسن استغلال • وقد كتب هكسلى قصته « الغوريلا

والجوهر » على غرار فيلم سينمائى نرى فيه مناظر متلاحقة ونسمع صوت المعلق على الحوادث وكأننا نشاهد فيلما سينمائيا •

وكل هذه الفنون تشترك فى شيء واحد هو عنصر التجريب ونتيجته الحتمية التى بعدت به كل البعد عما هو تقليدى ومتعارف عليه • فالواقعية والطبيعية اهتمتا بالبيئة أما الرمزية والتعبيرية فقد اهتمتا بالفرد • ولكن الاتجاه العام فى أدب النصف الاول من القرن العشرين هو الذى ينحو نحو تأكيد الشعور بعزلة الفنان عن قرائه•

ولهذا حاول الأديب أن يبقى على المسافة التى تفصل بينه وبين القارىء بخلق بديل له أو « معلق » أو « راو » أو « محدث » • وباختصار استطاع القصصى أن يصل الى العنصر الدرامى الذى كان يتفوق به عليه كاتب المسرحيـة • ومكن وجود المعلق فى القصـة الأديب من أن يعالج موضوعات شتى دون أن يظهر هو على مسرح الحوادث • وتمكن عن طريق استعمال المعلق أن يحرك حوادث القصة الى الأمام والى الخلف ويغير المناظر والمواقف من جانب غير شخصى • ويصبح المعلق مثل الكورس فى الدراما الاغريقية ، يمثل العـالم بأجمعه وينظم الصـــور التى يجب على القـارىء أن يراها ويضيف تعليقه على ما نشاهده وأصبح له أكثر من عينين وأخذ يرى المشاهد والمواقف من جوانب عديدة وفى لحظات زمنية مختلفة ، وقد استغل اليوت هذا التكنيك فى « الأرض الخراب » وخاصة فى الجزء الثالث منها • وعن طريق المعلق أصبح الأديب فى حل من ابراز

العقدة أو مواجهة اللحظات الحرجة فى قصته • فالمنظر أو الموقف الدرامى يمكن التغلب عليه بسرده لا بتقديمه •

ومن جراء هذا تلاشى الموقف العاطفى الذى كنا نراه فى القصة الفكتورى والذى كان يسمح بالمليودراما ، وأمكن لقصاص القرن العشرين أن يسرده عن طريق المعلق•وترى فى « الى الفنار » شيئا من هـذا القبيل عنـدما تجنبت فيرجينيا وولف وصف موت مسز رامزاى وحدثتنا عن وفاتها فى عبـارة مقتضبة فى منتصف القصة وضعتها بين قوسين •

ويتحكم القصصى الحديث فى تيار الوعى فى القصة بطـرق سينمائية ، ودراسة أثر الفن السينمائى فى تكنيك القصة وأثر تكنيك القصة فى الفن السينمائى تعطينا مادة غزيرة للبحث•وفى هذا المجال سنشير الى وجه واحد فقط للتشابه وهو المونتاج • وللسينما فنون أخرى وهى اللقطـة المزدوجة والعـرض البطىء والسريع وذوبان المنظر والقطع واللقطات القريبة البانورامية والرجوع الى الوراء فى الزمان أو الارتداد أو ما يطلق عليه **Flash-back** •والمونتاج بالمعنى السينمائى يشير الى مجموعة من الحيل التى تستعمل لكى تظهر لنا توارد الخواطر والافكار وارتباطها بعضها ببعض كتوارد المنـاظر المختلفة بسرعة الواحـد تلو الآخر أو عرض صـورة فوق صورة أخرى أو احاطة صورة رئيسية بصورة أخرى تمت لها بصلة ويظهر ذلك فى أفلام الاخبار المصورة فى السينما ونراه الآن على شاشـة

التليفزيون•والطرق الثانوية الاخرى هى لمساعدة المونتاج وتستخدم للتغلب على امكانيات شاشة العرض المحدودة والتى تعرض المنظر فى بعدين فقط • وبعضها يهتم بالحوادث والآخر ، مثل الحركة البطيئة واللقطة القريبة Close-up يهتم بالتفصيلات الدقيقة للحركة أوالملامح أو المميزات وهو ما يطلق عليه « التوسيع اللانهائى للحظة ما » •

وما استعمال أساليب الفن السينمائى فى القصة الا محاولة للتغلب على التقيد بالأبعاد الزمانية والمكانية • ونرى جويس وفيرجينيا وولف مثلا يستعملان هذا التكنيك السينمائى لكى يتخلصا من تحكم الزمان والمكان فى عملية الخلق الفنية وفى سيولة تيار الوعى الذى لا يسير بمقتضى زمن ميكانيكى منظم • وتمكن القصاص من التحرك بقصته زمنيا الى الأمام والى الخلف وتمكن من خلط الماضى بالحاضر وما يتخيله فى المستقبل • ويقول « دافيد داتشيس » [1] عن فرجينيا وولف أن هناك طريقتين للعرض : الأولى هى أن يظل الفرد ثابتا فى مكان واحد بينما يتحرك وعيه فى اطار زمنى عريض وتكون النتيجة مونتاجا زمانيا أو عرض صور وأفكار زمن آخر فوق صور وأفكار الحاضر • والثانية هى أن يظل الزمان ثابتا بينما يتغير المكان وينتج عن هذا مونتاج مكانى • واهم وظيفة لهذه الحيل السينمائية وعلىالأخص المونتاج هى التعبير عن الحركة وطبيعة الفكر المزدوجة. وساعدت هذه الطريقة الأدباء على تصوير الازدواج فى الطبيعة

---

(١) **The Novel and the Modern World**: by David Daiches, London, 1964.

الانسانية ـ حياة الانسان الذاتية الفكرية متمثلة في تيار الوعي الذي يسيل من لحظة لأخرى وحياته في العالم الطبيعي وحركاته وسكناته.
ونظرة واحدة الى قصة فيرجينيا وولف « مسز دالواي » ستوضح لنا كيفية استعمال المونتاج في القصة • فطريقة فيرجينيا وولف في الفصل الأول هي طريقة المونولوج الداخلي ، ويبقى القارىء داخل وعي مسز دالواي يستعرض معها هذا السيل الجارف من الأفكار والخواطر والاحساسات التي يجلبها العقل من أركان عديدة في أبعاد زمانيـة مختلفة • ونسبح في هذا التيار داخل رأسها في العشرين صـــفحة الأولى ولكن عدد الخواطر والصور مع هذا عظيم وفيها تنويع مذهل من حيث المكان والزمان معا • واذا قمنا بتلخيص بضع صفحات من هذه الافتتاحية ظهر لنا أثر المونتاج واضحا ، هذا الى جانب بعض الحيل السينمائية الأخـــرى التي توضح ما أطلق عليـه « المونتاج الزماني » :

نرى « كلاريسيا » تفكر في الاستعدادات لحفلة ستقيمها في القريب العاجل في أول جملة في القصة ، ثم فجأة تفكر في اللحظة الحاضرة وتعلق على صفاء الجو في هذا الصباح ثم تعود بذاكرتها الى الماضي ، منذ عشرين عاما ، وتفكر في الأيام الجميلة التي قضتها في « بورتون » وهنا تستعمل تكنيك تداعي المعاني لأن صفاء الجو «اليوم» يذكرها بالأيام الجميلة التي قضتها في « بورتون » وفي الوقت نفسه يوحي الينا هذا التكنيك بطريقة الارتداد Flash-back • وتستمر كلاريسيا في العيش في الماضي ولكنها تركز فكرها على يوم معين

بالذات وتتذكر محادثتها مع « بيتر والش » بكل تفاصيلها الدقيقة ويوحي هذا بتكنيك السينما في Close-up « اللقطة القريبة » أو الصورة المجهرية الدقيقة ، ويتبع هذا تخيلها لزيادة « بيتر والش » في القريب العاجل لمدينة لندن وهنا نلجأ الى المنظر المزدوج Multiple-view ونترك وعي كلاريسيا لبضعة أسطر لندخل وعي شخص آخر يراقبها وهي تعبر الطريق وهو « سكروب بيرفيس » ، جارها في حي وستمنستر • ثم نعود الى تيار الوعي عند كلاريسيا بعد أن نعرف عن طريق جارها ان سنها يزيد على الخمسين عاما ، ونجدها تتأمل ، في الوقت الحاضر ، حبها لوستمنستر ويتبع ذلك نوع من السرحان وتبدأ الأفكار في الذبول، Fade-out وتختفي رويدا رويدا وتبدأ فكرة أخرى في الظهور ، حوار حدث بالأمس وكان موضوعه انتهاء الحرب وهذه الفكرة بدورها تذوب من وعيها ونبدأ في الاستمتاع معها بجو لندن الذى تتمتع به ( الآن ) • وهنا تلجأ فيرجينيا وولف الى طريقة القطع وتترك المنظر القديم لتقدم لنا محادثة قصيرة بين كلاريسيا و « هيو ويتبريد » الذى تقابله في الطريق • وعن طريق اللقطة القريبة نعرف جانبا من هذا الحوار ثم يذوب هذا الحوار ويبدأ وعي كلاريسيا في السيولة مرة أخرى ويطفو على سطح تياره صور لعائلة « ويتبريد »، ويأخذ الزمان في التذبذب بين الماضي البعيد الى « الآنية » أو اللحظة الحاضرة الى المستقبل القريب ومنه الى الماضي البعيد • وتتخيل كلاريسيا وما زال وعيها في الماضي البعيد هذا ، « بيتر والش » و « هيو ويتبريد » في

« بورتون » ويتغير هذا المنظر بطريق القطع السريع ويتجه وعيها الى تأمل صفاء الجو فى ذلك الصباح • ثم يذوب المنظر وتطفو خواطرها وأفكارها عن « بيتر » فى الماضى وكيف انها وقعت فى غرامه ولكنه تزوج واحدة أخرى • وتصل كلاريسا الى أبواب الحديقة وتتدفق الأفكار غزيرة فى وعيها •

وكل ما أشرنا اليه حتى الآن يقع فى الصفحات العشر الأولى من القصة وأرجو أن تكون فكرة المونتاج الزمانى قد اتضحت من هذا المثال • والنوع الثانى من المونتاج ، وهو المونتاج المكانى الذى يتوقف فيه عنصر المكان ، يظهر بوضوح فى قصة « عوليس » لجيمس جويس فى الفصل العاشر • ويتألف هذا الفصل من ١٩ منظرا فى أنحاء متفرقة فى مدينة دبلن • ويحرص جويس فى طريقة عرضه لهذه المناظر على اعطاء القارىء « مفاتيح » واشارات معينة توحى له بأن بعض الحوادث والمناظر تحدث فى وقت واحد • والوقت المحدد لهذا الفصل بأجزائه العديدة هو ساعة واحدة تبدأ فى الساعة الثالثة بعد الظهر وتنتهى فى الساعة الرابعة • [١]

ولكى يعطى جويس القارىء الاحساس بالزمان فى فصل يصعب تتبع الزمان فيه ، يلجأ الى حيلة بارعة وهى استعمال اشارات لفظية تظهر وتختفى فى بعض المناظر وتشير الى ارتباط المناظر المكانية العديدة بعضها ببعض ارتباطا عضويا ـ وان لم تتضح هذه الروابط

---

(١) نشر هذا الفصل من « عوليس » لجيمس جويس مترجما الى العربيه فى بحث نشرته فى مجلة « المجله » فى عدد نوفمبر سنة ١٩٦٥ : المؤلف •

من القراءة الأولى • ولولا هذه الاشارات العابرة لبدت هذه المناظر وكأن لا رابطة بينها وقد أطلق أحد النقاد على هذا الفصل « المتاهة » وهو أحسن نموذج لما يعرف بالمونتاج المكانى وطريقة العرض الرئيسية فيه هى طريقة قطع المناظر والمواقف وتغيرها بسرعة من مكان لآخر مع بقاء الزمان ثابتا الى حد ما •

**٨ ـ موسقة القصة : The Musicalization of Fiction**

ولم تكتف القصة بامتصاص نتائج علم النفس التحليلى والعلم الحديث والتكنيك السينمائى بل حاولت أن تقلد الموسيقى فى سرعة تأثيرها وفى قدرتها على نقل احساسات مختلفة فى وقت واحد الى السامع • فالموسيقى تفعل بسهولة وبسرعة فائقتين مالا تستطيع الألفاظ أن تفعله الا بعناء ومشقة أو مالا يمكن فعله اطلاقا • وللموسيقى أيضا القدرة على تصوير الحياة بما فيها من متناقضات •

ويقول « والتر باتر » : « ان كل الفنون تحاول أن تسمو الى مرتبة الموسيقى» ولا يتم هذا « الا عن طريق الاخلاص الصادق للمزج بين الموضوع والشكل عن طريق العناية بشكل الجمل وصوتها حتى يمكن لهذا الايحاء والموسيقى السحرى من أن يلقى بضوئه ولو للحظات عابرة على سطح الكلمات ، تلك الكلمات البالية التى استهلكت وشوهت بمرور عصور من الاستعمال المهمل » • وقد اهتم الشعراء الرمزيون فى فرنسا بالألفاظ لما لها من سحر موسيقى ولكنهم كما يقول هكسلى : أخضعوا المعنى للصوت ونتج عن هذا غموض وتعقيد •

ويقول و.ت.ستيس [1] فى كتابه « الزمان والأزل » « يشعر الانسان أحيانا وهو يستمع الى قطعة موسيقية أنه على وشك الانطلاق من سجن الحياة والحواس ان لم يكن من العالم بأسره . فهناك شعور خفى بأن ما تريد تحقيقه والوصول اليه قد أصبح قريبا جدا وان الحائط أو الحاجز الذى يحد الكون على وشك الانهيار والتصدع من لحظة لأخرى ، وبهذا تصبح روح الانسان حرة فى الاندماج مع اللامنتهى . ولكن هذا لا يحدث لأنه من المحال تحقيقه أو التحدث عنه أو التفكير فيه . ولا يسع الانسان الا أن يرجع مرة أخرى الى تيار الزمان والمتغير ويصبح الهدف المراد الوصول اليه مجرد احساس غريب نشعر به لفترة قصيرة ثم نفقده » .

وهكذا نرى ان الموسيقى تساعد الانسان الاديب على التغلب على الزمان ولو لفترات قصيرة . واذا كان الموت شيئا لا يمكننا التغلب عليه أو نسيانه ، والعيش فى الزمان الذى لا يتوقف عن الحركة شيئا لا يمكننا الهرب منه ، واذا كان الاديب لا يجد المخرج من هذا المأزق كما بينا فى فصل سابق ، فى السفر أو الترحال ، فان الأديب يحاول أن يقهر الزمان الذى يشده الى الشيخوخة أو الموت بشتى الطرق . وفى الموسيقى ، كما فى التجربة الصوفية أو لحظات التجلى ، يستطيع الانسان أن يسيطر على الزمان ولو لفترات قصيرة ويعيش فى عالم شبه روحانى .

---

(١) Stace, W. T.: **Time and Eternity**, London, 1952, p. 50.

ولكنه اذا حاول نقل هذا الاحساس الى آخرين عجز القلم عن وصفها • فالموسيقى تحدثنا عن العالم الذى نعيش فيه ولكن بطريقة موسيقية لا دخل للمفردات فيها واذا حاولنا نقل هذه الأحاسيس أو ترجمتها الى ألفاظ أصبح هذا ضربة من ضروب المحال • ولهذا يلجأ العريف أحيانا الى الصمت لأنه عندما يعجز اللسان عن التعبير يصبح الصمت الوسيلة الوحيدة ، وقد يحدث الاندماج • واذا أراد الأديب أن يهرب من المتغير ومن تيار الحياة الجارف المستمر لابد أن يكون لديه القدرة على أن يرفع رأسه فوق هذا النهر من التجارب • فالأحاسيس والمشاعر المختلفة يصعب توصيلها في كلمات لانه من العسير على الأديب أن يعبر عن فكرتين أو أكثر فى وقت واحد كما فى الموسيقى • وهذا يرجع الى طبيعة اللغة التى نستعملها ونكتبها فى كلمات ، والكلمات فى أسطر الواحد تلو الآخر • أما فى الموسيقى فيمكن التعبير عن فكرتين أو أكثر فى وقت واحد بطريقة توافق الألحان أو تقابلها أو تتابعها ، وفى هذا الشأن يمكن القول بأن اللوحة الزيتية أو الصورة لها القدرة على نقل الاحساس بها دفعة واحدة بطريقة « الجشتالت » ، ولهذا نجد بعض المناظر أو التجارب فى القصص توصف بطريقة الرسم والتصوير لفاعلية هذه الطريقة فى نقل وتوصيل الأحاسيس دفعة واحدة ويكفى أن نشير الى قصص د•ه• لورنس وهكسلى وجويس وكونراد •

وقد أدرك القصاص الحديث أهمية الموسيقى فى التركيب

القصصي وأعطته الموسيقى القدرة على السيطرة على مادته التي قد تبدو لأول وهلة وكأنها كومة من الأخلاط العجيبة المتنافرة المتناقضة. ولكن ما أن تبسط القصة نفسها أمام القارىء حتى تتزاوج المتناقضات وتتوافق الأفكار ، وبانتهائه من قراءة القصة سيخيل اليه أنه كان يستمتع بسيمفونية كاملة بحركاتها المختلفة ، وستبدو مواقف الاعجاب والسخرية ، والحياة والموت ، والمآسي والكوميديا وكأنها جميعا جزء لا يتجزأ من السيمفونية كوحدة متكاملة •

ومن الفن الموسيقي في القصة نرى توارد الخواطر والأفكار وظهورها واختفائها ومن تتابع الألحان نرى التغير في الأمزجة والشخوص ووجهات النظر،ومن تقابل الألحان نرى الأديب يعرض لنا الشيء الواحد من وجهات نظر مختلفة ومن زوايا مختلفة •

وفي هذا يقول هكسلي في قصته « تقابل الألحان » Point Counter Point وعنوانها يوحي بتركيبها الموسيقي :

موسقة النثر القصصي • لا بطريقة الرمزيين باخضاع المعنى للصوت ••• ولكن على نطاق أوسع ، في تركيب القصة • تأمل موسيقى بتهوفن • التغيرات في الأمزجة والانتقالات الفجائية ••• وقار يتبعه مزاح ••• وكوميديا تشير فجأة الى المآسي في حركة « الاسكرزو » وأكثر ما يثير الاهتمام هو التغير في اللحن ، وليس هذا من نغم الى نغم ، بل من مزاج الى مزاج • فتقدم الينا فكرة ، ثم تتطور وتتغير شكلها وتشوه حتى تصبح مختلفة عن الفكرة الأولى

ولو أنها لا تزال كما هي الى حد ما•••ضع هذا في قصة •كيف ؟
الانتقالات الفجائية سهلة للغاية • كل ما تتطلبه هو عـدد كاف من
الشخوص وحبكات متوازية تقابل الواحدة الأخرى • فبينما يقتـل
« جونز » زوجته نرى « سميث » يدفع بعربة الأطفال في الحديقة•
حاول أن تتعاقب الأفكار • هــذا يثير الاهتمام ، ولـكن الألحان
والتغيرات أصعب • فالقصاص يلحن عن طـريق ازدواج المواقف
والشخوص وخلطها • فهو يعطينا صور شخوص عــديدة تقع في
الغرام • أو تموت ، أو تصلي ، بطرق مختلفة ـ شخوص متشابهة
تحل نفس المشكلة • أو بالعكس ، شخوص متشابهة تجابه مواقف
مختلفة•وبهذه الطريقة يمكنك أن تلحن عن طريق الأوجه المختلفة
لفكرتك ، وتكتب عن التغيرات لأي عــدد من الأمزجة • وطريقة
أخرى : يستطيع القصاص أن ينظر الى الأشياء بعين الأزل وينتقي
ببساطة حوادث قصته في أطوارها المختلفة ـ العاطفية ، العلميـة ،
الاقتصادية الدينية ، الميتافيزيقية•••الخ• وينتقل من واحدة لأخرى
ـ من الناحية الجمالية للأشياء مثلا الى الناحية الفيزيوكيمائية ، من
الناحية الدينية الى الناحية الفسيولوجية أو المالية • ولكن ربما كان
في هذا نوع من السيطرة الاستبدادية لقدرة الكاتب • »

وبالاضافة الى فائدة الموسيقى في التركيب القصصي فاننا نجد
لها فائدة أخرى من ناحية الموضوع • فالموسيقى تتغلب على الزمان
وسيولته بطريقتها الخاصة وتحاول أن تصل الى وحدة الكون•ففي

الموسيقى تحول الزمان الى مكان ثم نقضى عليه ولو للحظات عابرة• فالموسيقى يفــرض على النغمات المختلفة نظاما ويضفى على الأفكار المتناقضــة معنى ويجعل من الأصـــوات المختلفة وحــدة • فالقطعة الموسيقية أو السيمفونية تمثل الفوضى والتناقض والسيولة والتغير الى جانب النظام والتوافق والتكامل • فالسيمفونية عالم صغير يرمز الى الكون العظيم • فما نراه فى العالم من خير وشر ومتناقضـــات يشبه الى حد كبير النغمات المختلفة فى قطعة موسيقية • ولا يجب علينا أن نقول ان لهذه النغمة أهميتها ونقلل من أهمية نغمات أخرى، فالسيمفونية هى مجموعة النغمات ، والنغمات كلها هى السيمفونية• ولكل نغمة أهميتها طالما هى جزء لا يتجزأ من السمفونية كوحــدة متكاملة • وليست السمفونية مجموعة من النغمات فحسب بل هى مجموعة من النغمات فى نظــام معين وكل نغمة لها مغزاها فى اطار السمفونية ، وبدون السمفونية تفقد حياتها ووجودها ومعنـــاها • وهكذا الحيــاة ليس فيهــا شىء حلو أو مر ، شىء قبيح أو مليح ، ولكنها الحياة • والانسان الذى يستطيع أن يتذوق الموســيقى فى استطاعته أن يتغلب على المتغير ، وعندئذ يرى العالم ، لا ككومة من الاخلاط العجيبة ، بل كوحدة لكل جزء فيها أهميته • فأى نغمة فى لحن سيمفونى لا معنى لها بمفردها • والنغمــة جزء من الميــلودى ولابد أن نسمعها لوقت كاف حتى نستطيع أن ندرك أهميتها •وربما تكون الحال فى الحياة هكذا ؛ فأى تجربة ربما لا تعنى شيئا اذا نظرنا اليها فى معزل عما يدور حولها ، ولكن اذا نظرنا اليها بعد وقت

طويل ولمدة طويلة سيظهر لنا اتجاهها ومغزاها • ونجد هنا رابطة قوية بين أثر العلم الحديث والموسيقى فى القصة • فقد قلنا فى فصل سابق انه من المستحيل أن نعرف شـــيئا عن تصرف ذرة بمفردها ولا بد لنا من ملاحظة عدد كبير منها لمعرفة اتجاهها وهدفها • ولهذا فأى تجربة فردية فى الحيـاة ما هى الا نغمة واحـدة فى سيمفونية كونية عظيمة لاتزال تبسط نفسها •

وفى قراءتنا للقصة الحديثة لا بد لنا من اعتبـارها كعمـل فنى متكامل حتى ولو كانت تزخر بما يطلق عليه « اللامعقول » ولابد أن يكون لدينا القـــدرة على استيعاب أشياء كثيرة على مســـتويات مختلفة وفى وقت واحد •

**كلمة ختامية :**

وفى ختام هذه السلسلة من الأبحاث عن القصة فى الأدب الانجليزى يجب أن نقول ان من أهم أسباب الغموض فى القصة الحديثة هو موقف الكاتب من القارىء • فالغموض فى القصة الحديثة ليس مقصودا لذات الغموض وانما جاء ، كما حاولنا أن نبين ، نتيجة لعوامل عدة أهمها ان الكاتب ينشد القارىء الذى يبذل فى فهمه بعض ما بذله هو فى الخلق والابداع ، يريد القارىء الذى يتفرغ له ويتعمق مراميه كما صبر هو فى تأمل تجاربه واقتناص معانيه ، وهذا الغموض الذى يصطنعه أو التعسير ـ ان صح هذا التعبير ـ انما هو بمثابة سياج يحمى به الكاتب نفسه من القارىء العادى ، من القارىء الذى يتصفح أو يفتح الراديو والكتاب معا • فالكاتب يعمد الى أن ينفر مثل هذا القارىء تنفيرا والى ابعاده عنه ابعادا اذ أنه يرى فى مثل هذا القارىء خطرا كبيرا على الأدب • والكاتب الجاد الذى يأنس بأن له رسالة يسعى لابلاغها يصون نفسه من العابثين ويحرص على ألا يقربه سوى الجادين مثله •

ولا نبالغ اذا قلنا ان كثيرا من هؤلاء الكتاب ، فى مقاييسهم للنجاح ، لايعتدون بالكثرة العددية مثل مايحرصون على القلة التى

تفهم رسالتهم على الوجه الصحيح ويكفى أن نقول ان كاتبا مثل جيمس جويس ينفق سبعة أعوام متصلة فى كتابه «عوليس» «وسبعة عشر أخرى فى قصته الأخيرة «فينيجانزويك» ويعيش طيلة حياته على الكفاف كاتب لم تستهوه الشهرة ولم تجتذبه الأعداد •

ومن أهم أسباب الغموض فى القصة هو موقف الكاتب من اللغة نفسها وهو يشبه الى حد كبير موقفهم من القارىء العادى • بمعنى أنهم أصبحوا لا يطمئنون الى اللغة العادية مثلما فقدوا الثقة فى القارىء العادى • فاللغة العادية فى نظرهم تعانى من الفضفضة أحيانا والكلل أحيانا أخرى والابتذال دائما فأصبحت بذلك غير قادرة على الوفاء بمعانيهم وعلى نقل الجدة والطرافة التى تتصف بهما نظرتهم للحياة •

ولذلك كثيرا ما نجد الكاتب من هؤلاء يجنح نحو تحميل الألفاظ واللغة فوق ما يعرف القارىء العادى من مدلولاتها • وكثيرا ما تنوء الألفاظ بحملها هذا الجديد فتنفجر وتتفتت الى كائنات جديدة أو تلتئم بأشتات من ألفاظ أخرى وتكون معها ألفاظا جديدة لها مدلولات جديدة ويصادفنا هذا بشكل ملحوظ فى قصص جيمس جويس •

وقد بالغ بعضهم فى التعمية وأغرقوا فى الغموض الى حد

جعل أكثر القراء عالة على تفسـيرات النقاد وتخريجاتهم • ونحن بهذه الأبحاث لا ندافع عن هذا الاسلوب فى التفكير أو التعبير وانما هى ظاهرة أدبية من ظواهر القرن العشرين تستحق الدراسـة والتسجيل شأنها فى ذلك شأن الظواهر العلمية والحضـارية التى تجد فى حياة الغرب ونحرص على تتبعها وتفهمها •

**طه محمود طه**
**كلية الآداب ـ جامعة عين شمس**
**١٩٦٢ ـ ١٩٦٤**

30. Shepperson, A.B. : *The Novel in Motley.* A history ofthe burlesque in English (1936).

31. Summers, A.M. : *The Gothic Quest.* A history of the Gothic Novel (1938).

32. Thomson, H.D. : *Master of Mystery.* A study of the detective story (1931).

33. Uzzell, T. : *The Technique of the Novel* (1947).

34. Watt, I. : *The Rise of the Novel* (1960).

35. Woolf, V. :*The Common Reader* (1931).

12. Frierson, W. : *The English Novel in Transition* (1942).

13. Gasset, Ortega Y. : *Notes on the Novel* (1948).

14. Gasset, Ortega Y. : *The Dehumanization of Art* (1952).

15. Grabo, C. : *The Technique of the Novel* (1928).

16. Henderson, P. : *The Novel Today.* Studies in contemporary attitudes (1936).

17. James, H. : *The Art of the Novel* (1935).

18. Lathrop, H.B. : *The Art of the Novelist* (1921).

19. Leavis, Q.D. : *Fiction and the Reading Public* (1932).

20. Liddell, R. : *A Treatise on the Novel* (1958).

21. Liddell, R. : *Some Principles of Fiction* (1956).

22. Lubbock, P. : *The Craft of Fiction* (1921).

23. MacCarthy, B. : *Women Writers. Their contribution to the English Novel* (1944).

24. Monroe, N.E. : *The Novel and Society* (1941).

25. Muir, E. : *The Structure of the Novel* (1928).

26. Muller, H.J. : *Modern Fiction.* A study of Values (1937).

28. Overton, G. : *The Philosophy of Fiction* (1928).

29. Pritchett, V.S. : *The Living Novel* (1947).

# المراجع


1. Baker, E. : *The History of the English Novel.*
2. Beach, J. W. : *The Twentieth Century Novel, Studies in Technique* (1932).
3. Boyce, J. : *The Theophrastan Character in England to 1642* (1947).
4. Burgum, E.B. : *The Novel and the World's Dilemma* (1947).
5. Coates, J.B. : *The Modern Prophets* (1944).
6. Daiches, D. : *The Novel and the Modern World* (1939) & New Edition, The University of Chicago Press, Third Imjression,, 1946.
7. Drew, E.A. : *The Modern Novel,* Some aspects of contemporary fiction (1926).
8. Edgar, P. : *The Art of the Novel from 1700 to the present time* (1933).
9. Ellis, G.U. : *Twilight on Parnassus.* A Survey of post-war fiction and pre-war criticism (1930).
10. Forster, E.M. : *Aspects of the Novel* (1962).
11. Fox, R. : *The Novel and the People* (1944).




الثمن ٤٠ صـ